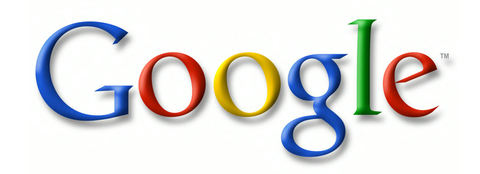
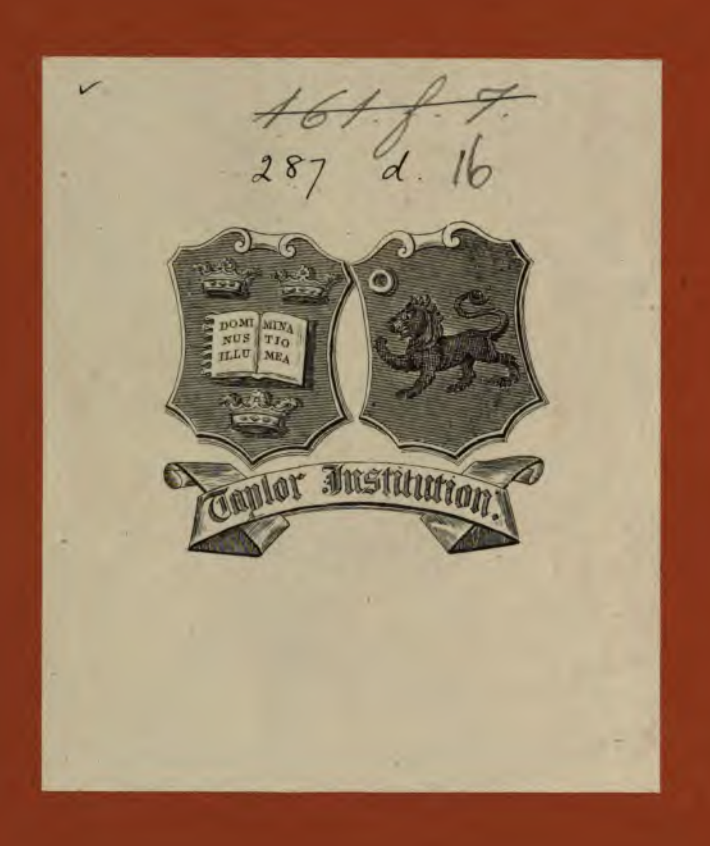





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.





# SHAKESPEARE'S

STELLUNG

ZUR

# KATHOLISCHEN RELIGION.

VON

DR. J. M. RAICH.

SHAKESPEARE, S'IL ÉTAIT QUELQUE CHOSE, ÉTAIT CATOLIQUE.

CHATEAUBRIAND.

MAINZ,
VERLAG VON FRANZ KIRCHHEIM.
1884.




Druck von Joh. Falk III. in Mainz.

# Inhalt.

## Die Veranlassung dieser Schrift.

Dorothea v. Schlegel schreibt in einem ihrer von mir herausgegebenen Briefe (Köln, 23. Februar 1806) an Caroline Paulus: „Es ist merkwürdig genug, wie die katholischen Dichter so bis in das späteste Alter in voller Jugendkraft blühten. Calderon ist über 80 Jahre alt geworden, und seine letzten Sachen sind von seinen Jugendsachen an Kraft nicht zu unterscheiden. Cervantes war so alt, als jetzt Göthe ist, als er den ersten Theil des ‚Don Quixote' schrieb . . . Dagegen ist in Shakespeare, dem ersten der protestantischen Dichter, sehr bemerkbar, wie seine Jugendsachen gegen seine im Alter geschriebenen abstechen."

Dazu bemerkte ich in einer Note: „Die Berufung auf Shakespeare, der kein hohes Alter erreicht, mehrere seiner besten Stücke in den letzten Lebensjahren gedichtet hat und nach neuern Forschungen lebenslänglich Katholik gewesen, ist gänzlich misslungen."

Diese Bemerkung wurde in den Besprechungen meiner Briefsammlung wiederholt angegriffen. Am schärfsten ist ein auf dem Gebiete der Romantik gut orientirter Kritiker in der ‚Beilage zu der Allg. Ztg.' 1881 Nr. 327, „Neue Beiträge zur Geschichte der Romantik," dagegen aufgetreten. „Wer, sagt er, nachdem Bernays bereits im ersten Bande des Shakespeare-Jahrbuches (1865) in dem Aufsatze „Shakespeare ein katholischer Dichter" diese an sich schon lächerliche Behauptung mit

meisterhafter unwiderleglicher Kritik für immer beseitiget hat; wer trotzdem Shakespeare zum Katholiken machen will, kann damit nur blindem Parteifanatismus schmeicheln wollen; seiner Kirche aber erweist er damit einen schlechten Dienst. Der Katholicismus hat zu allen Zeiten und nicht am wenigsten im Elisabethanischen England der grossen Männer genug gehabt; er hat es wahrlich nicht nöthig, erst durch Geschichtsverdrehungen sich Heroen zu erwerben."

Die Kritik von Bernays ist gegen A. F. Rio gerichtet, der in seiner Schrift ‚Shakespeare,' von Karl Zell aus dem Französischen übersetzt, den Versuch gemacht hat, die Lücken in Shakespeare's Biographie durch kühne Combinationen zu ergänzen, und von der Idee befangen ist, der britische Dichterfürst habe, die Bühne mit der Kanzel verwechselnd, in den meisten seiner Dramen gegen die anglikanische Staatskirche absichtlich polemisirt und für seine eigene katholische Kirche versteckte Propaganda getrieben. Diese beiden Blössen hat sein Gegner mit sarkastischer Feder aufgedeckt. Der Kern der Streitfrage, ob Shakespeare ein katholischer Dichter sei, ist durch Bernays' Polemik nicht widerlegt.

Für mich war der Angriff des Kritikers in der Augsburger ‚Allgemeinen Zeitung' die Veranlassung, diese interessante Frage mit möglichster Objectivität zu prüfen. „Parteifanatismus" und „Geschichtsverdrehung" sind mir im Grunde des Herzens zuwider und ich weiss, dass damit einer Kirche, die auf Wahrheit Anspruch macht, nicht gedient ist.

Ich war redlich bemüht, den geneigten Leser mit dem einschlägigen Material vertraut zu machen, um ihm ein selbständiges Urtheil zu ermöglichen. Vor Rio's Richterstuhl ist es eine evidente Wahrheit, dass Shakespeare ein Katholik gewesen; nach Bernays ist das Gegentheil evident. Dr. Arthur Hager, der Shakespeare's Werke „für Haus und Schule" bearbeitet

hat, schrieb mir am 17. November 1882: „Das Interesse, mit welchem Sie an die Frage oder vielmehr die Thatsache von Shakespeare's Katholicität beweisführend herantreten, erfüllt mich mit lebhafter Freude. Ist es doch wirklich hohe Zeit, dass die katholische Gelehrtenwelt ihre Bemühungen vereinigt, um den grossen Britten, der uns mit Fug und Recht gehört, öffentlich und unanfechtbar als den unsern zu reklamiren."

Ich habe meinen Bogen nicht so hoch gespannt. Es genügt mir, ein Scherflein zur Beurtheilung dieser Streitfrage beigetragen und einige neue Gesichtspunkte fixirt zu haben, die meines Erachtens nicht ohne Bedeutung sind. Jedenfalls ist es keine „an sich schon lächerliche Behauptung," Shakespeare für einen Katholiken zu erklären, sondern eine Hypothese, für welche sehr triftige Gründe sprechen. Das glaube ich bewiesen zu haben.

Mainz, 30. Mai 1884.

## A. Das Zeugniss der Geschichte.

Trotz des emsigsten Forschens haben sich aus Shakespeare's Leben nur wenige historische Thatsachen feststellen lassen. „Die zuverlässigen und unmittelbar brauchbaren Materialien für eine Lebensbeschreibung unsers grössten Schriftstellers, die uns vorliegen, sagt Cardinal Wiseman, sind spärlicher, als sie zur Darstellung des Lebens manches unbedeutenden Schriftstellers gesammelt worden sind. Seine Zeitgenossen, seine Freunde und Bewunderer haben uns nur wenige Anekdoten aus seinem Leben hinterlassen und nur wenige Bemerkungen über seine äussere Erscheinung oder seinen Charakter aufgezeichnet[1]."

Die Ermittelung seines religiösen Bekenntnisses ist mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft. In England wurde der Glaubenswechsel mit Gewalt durchgeführt. Der katholische Episcopat und die ihm untergebene Geistlichkeit, wenige ausgenommen, waren schwach genug zu glauben, dass sie ihre Pfründen retten und zugleich der Kirche dienen könnten, wenn sie sich im kritischen Augenblick nachgiebig gegen die Gelüste des Königs Heinrich VIII. zeigten, der nur den Primat des seiner Leidenschaft widerstrebenden Papstes verwarf und an dessen Stelle die geistliche Suprematie des Landesherrn setzte, ohne an den übrigen Glaubenssätzen der Kirche zu rütteln. Die Mehrzahl der Engländer glaubte nicht entschiedener und katholischer sein zu müssen, als ihr Episcopat und ihre Priesterschaft, die vor wie nach die katholische Lehre predigte und die Sakramente der Kirche spendete. Nur eine Minderzahl hielt es für Pflicht, den Primat offen als Glaubenslehre zu bekennen, in geistlichen Dingen nur mit der dem Papste treu gebliebenen

1) William Shakespeare. Ein Vortrag für die dritte Säcularfeier des Dichters, von Wiseman in seinen letzten Lebenstagen dictirt, aber nicht vollendet. Autoris. Uebers. Köln 1865 S. 13.

Geistlichkeit zu verkehren und die Staatskirche als eine schismatische und häretische zu meiden.

Nach dem Tode Heinrich VIII. wurde das Land unter Eduard VI. (1547—1553) mit Gewalt protestantisirt. Die Königin Maria (1553—1558) brachte die katholische Religion wieder in ganz England zur Geltung, während ihre Nachfolgerin Elisabeth mit noch grösserer Entschiedenheit den Katholicismus unterdrückte und den Protestantismus durchführte.

In die Zeit dieser vier Regenten fällt das Leben von Shakespeare's Eltern. Unter solchen Verhältnissen ist es schwer, zwischen einem Katholiken und Protestanten scharf zu unterscheiden. Selbst im Allgemeinen lässt sich die Zahl derer, die zu Shakespeare's Zeiten in England noch der katholischen Kirche anhingen, kaum annäherungsweise bestimmen, zumal die Mehrzahl der Katholiken der strengen Strafgesetze wegen ihre Religion verheimlichte. Als König Philipp 1588 seine Armada rüstete, flösste die grosse Anzahl der bisher schonungslos verfolgten Katholiken der englischen Regierung Besorgniss ein. „Ohne eigentlichen Grund, wie Lingard bemerkt, nahm man an, dass wenigstens die Hälfte der ganzen Bevölkerung noch katholisch war. Und Dr. Allen hatte die Ueberzeugung, dass die Katholiken sogar zwei Drittheile ausmachten [1].“

Am richtigsten hat wohl Macaulay in seinem Essay ‚Burleigh and his Times‘ diese Zustände beurtheilt. Nach ihm stand die Schwäche der religiösen Parteien in merkwürdigem Contrast zu der unerbittlichen Festigkeit der Regierung. In den 12 oder 13 Jahren, die auf den Tod Heinrich VIII. folgten, wurde die Staatsreligion dreimal gewechselt. Der Glaube der Nation schien ganz von den persönlichen Neigungen des Herrschers abzuhängen. Man kann nicht sagen, dass die Tudors, trotz ihrer Herrschsucht und vielfach grausamer Verfolgung ihrer Gegner, der englischen Nation missliebig oder gar verhasst waren. Forderte politische Intrigue oder religiöse Unduldsamkeit ein Opfer, so wissen wir aus der Geschichte, dass die Hingeopferten noch auf der Richtstätte ihrer Loyalität Ausdruck gaben und für das Wohl des Königs beteten, der sie zum Tode verurtheilt hatte [2]. Keine Partei durfte von einem ihr feindlich gesinnten

---

1) Lingard, Gesch. von England. Uebersetzt von Frhr. v. Salis 8, 279.

2) Vgl. „Justizmord der Titus-Oates-Verschwörung“ in ‚Stimmen aus Maria Laach‘ 24, 242 ff.

Herrscher Toleranz erwarten; trotzdem hat sich doch keine Partei zu energischem Widerstande organisirt. Macaulay erklärt die Annahme für absurd, die Königin Maria hätte den päpstlichen Supremat einführen können, wenn die Nation entschieden sich dem Protestantismus angeschlossen hätte. Ebenso absurd erscheint ihm die Annahme, Elisabeth hätte den Protestantismus wieder aufrichten können, wenn die Nation mit Eifer der alten Religion ergeben gewesen wäre. Allerdings gab es eine entschieden katholische und eine entschieden protestantische Partei, aber nach Macaulay's Schätzung bildeten beide zusammen nach dem Tode Maria's nur ein Zwanzigstel der Bevölkerung. Die übrigen 19 Zwanzigstel wollten es nicht auf einen Umsturz ankommen lassen, um der einen oder der andern religiösen Partei zum Siege zu verhelfen. Trotzdem ist aber Macaulay weit entfernt, die Engländer jener Zeitperiode für irreligiös zu erklären. Dieselben hielten fest an den Lehrsätzen, welche den Katholiken und Protestanten gemeinsam waren. Den alten Cäremonien war man von Herzen zugethan und glaubte die Lehren, welche man von Jugend auf eingesogen hatte. Selbst der Königin Elisabeth war die Priesterehe zuwider und den aus solchen Verbindungen entsprungenen Kindern blieb bis zur Thronbesteigung Jakob I. der Stempel der Illegitimität aufgedrückt. Bezüglich der religiösen Streitfragen hatte man keine feste Ansicht: man war halb katholisch, halb protestantisch. Wie Heinrich VIII. so lange Zeit eine Mittelstellung zwischen Katholicismus und Protestantismus einnahm, so blieb auch die grosse Masse des Volkes unschlüssig, welchem Religionssystem sie sich anschliessen sollte, ähnlich wie ein grosser Theil der Bevölkerung des römischen Reiches in der Zeit der Auflösung des Heidenthums nicht wusste, wie Macchiavelli sagt, zu welchem Gott man seine Zuflucht nehmen sollte.

Diese allgemeinen Verhältnisse müssen uns abhalten, bezüglich des religiösen Bekenntnisses unsers Dichters oder seiner Eltern zu Gunsten der einen oder andern Meinung einen voreiligen Schluss zu ziehen.

Richard Shakespeare, der Grossvater des Dichters, war ein Pächter des angesehenen und begüterten Robert Arden in dem Dorfe Snitterfield. Während Richard's ältester Sohn Henry hier

wohnen blieb, siedelte John, dessen Zweitgeborner, etwa um das Jahr 1551, nach dem drei englische Meilen entfernten, am Flusse Avon gelegenen Landstädtchen Stratford über und verheirathete sich sechs Jahre später mit Mary, der Tochter des genannten Robert Arden. Aus dieser unter der Regierung der katholischen Königin Maria (1553—1558) nach katholischem Ritus geschlossenen Ehe stammt William Shakespeare, dessen Taufe in dem Register der Stratforder Pfarrkirche in der lateinischen Kirchensprache eingetragen ist: 1564, April 26, Guilielmus filius Johannes (sic?) Shakspere. Später, bei der Taufe der Kinder unsers Dichters, hat die lateinische Sprache der englischen den Platz geräumt.

John Shakespeare, der neben Landwirthschaft noch das Gewerbe eines Handschuhmachers betrieb, besass in Stratford zwei Häuser, beide mit einem Garten, wozu die ansehnlichen Ländereien seiner Gattin und ein Antheil an Arden's Familienbesitz in Snitterfield kamen. Von dem Jahre seiner Verheirathung an bekleidete er verschiedene städtische Ehrenämter, bis er endlich 1568 zum High-Bailiff (Amtmann) und 1571 zum ersten Alderman erwählt wurde. Nach alledem war er ein angesehener Mann und wohlhabender Freisasse (yeoman). Im Jahre 1570 und 1575 vermehrte er sein Besitzthum durch den Ankauf von zwei Lehnguthäusern in der Henleystrasse. Drei Jahre später sah er sich veranlasst, das von seiner Gattin eingebrachte Heirathsgut zu verpfänden und theilweise zu verkaufen, suchte aber bereits 1580 laut einer gerichtlichen Erklärung die verpfändeten Ländereien wieder einzulösen. Von nun an gibt sich jedoch in seinen Verhältnissen eine auffallende Wendung kund. Im Jahre 1579 wird ihm der wöchentliche Beitrag, den er als Alderman für die Armen der Stadt zu leisten hatte, völlig nachgelassen; 1586 ergeht gegen ihn ein Pfändungsbefehl, auf welchen der auszuführende Beamte die Antwort ertheilt, dass kein pfandbares Object vorhanden sei. Hierauf folgt ein dreimaliger Haftbefehl. Er wird der Adermans-Würde verlustig erklärt, weil er seit langer Zeit an den Sitzungen nicht mehr theilgenommen; im folgenden Jahre finden wir ihn sogar in Haft und im September 1592 wird er mit acht Genossen als Recusant, der den staatsgesetzlich vorgeschriebenen monatlichen Besuch des öffentlichen Gottesdienstes versäumt hatte, vor eine aus acht Mitgliedern bestehende Commission citirt, welche die

Aufgabe hatte, nach Jesuiten, Priestern und Recusanten in der Grafschaft Warwickshire zu forschen. Aus dem hierüber erstatteten Bericht erhellt, dass Shakespeare's Vater schon früher einmal mit denselben acht Genossen als Recusant vorgeladen war. An der Spitze der Untersuchungs-Commission stand der puritanische Friedensrichter Thomas Lucy, den William Shakespeare schon in seiner Jugend und später (1600) in ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ (1,1) unter Anspielung auf die Silberhechte in Lucy's Wappen persiflirte. John Shakespeare suchte sich mit der Erklärung zu rechtfertigen, dass er aus Furcht, von seinen Gläubigern verhaftet zu werden, den Kirchenbesuch unterlassen habe. Selbst unsere Gegner halten diese Entschuldigung für eine Finte. William, der inzwischen sich ein bedeutendes Vermögen erworben, hätte seinen Vater gewiss nicht so tief in Schulden stecken lassen. Noch kurz vorher, nämlich am 24. Juli und 21. August, gehörte derselbe überschuldete Mann zu den Vertrauenspersonen, welche das Inventar von Ralph Shawe und Henry Fielde aufnahmen. „Zu einem solchen Ehren- und Vertrauens-Amte, bemerkt Elze, kann doch wohl schwerlich ein Mann gewählt worden sein, der so tief verschuldet war, dass er sich nicht öffentlich zu zeigen wagte.“ „Zwischen dem Recusanten John Shakespeare, der sich Schulden halber nicht in die Kirche traut, und dem Taxator des Nachlasses von Fielde und Shawe scheint doch ein Widerspruch zu bestehen, den wir nicht zu lösen vermögen [1].“

Ulrici insinuirt, Shakespeare's Vater habe eben kein Bedürfniss gefühlt, dem öffentlichen Gottesdienste beizuwohnen [2]. Viel näher liegt aber die Annahme, dass ein Mann, der von einem städtischen Amte zum andern stieg, seine religiösen Pflichten wenigstens äusserlich erfüllt hätte, um mit dem Staatsgesetz nicht in Conflikt zu kommen und vor den Augen seiner Mitbürger sich nicht zu compromittiren, wenn er Anhänger der englischen Staatskirche gewesen wäre. Ferner weiss man, dass es bei dem Recusantenverfahren nicht auf die lässigen Kirchenbesucher, sondern auf die Entdeckung und Bestrafung der Katholiken abgesehen war. Man hat daher nicht ohne guten Grund geltend gemacht, Shakespeare's Vater habe sich aus Ge-

1) William Shakespeare. Von Karl Elze S. 107 f.

2) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 1. Aufl. 224.

wissensbedenken von der Stratforder Pfarrkirche fern gehalten, weil er Katholik gewesen. Seine Schulden habe er entweder nur zum Scheine gemacht, oder wenn es sich um wirkliche Ueberschuldung handelte, die Hilfe seines Sohnes William, dessen jährliche Einnahme sich bald auf 36000 Mk. belief, zur Tilgung seiner Schulden absichtlich nicht in Anspruch genommen, um unter dem Vorwande eines überschuldeten Mannes, der sich aus Furcht vor Schuldhaft nicht mehr öffentlich blicken lassen durfte, dem Kirchenbesuche und den hohen, über die Recusanten verhängten Geldstrafen (20 Pfund monatlich), wodurch die Katholiken an den Bettelstab gebracht wurden, kluger Weise sich zu entziehen, bis eine Wendung zum Bessern eingetreten.

Dass er Puritaner gewesen, ist nicht wohl anzunehmen. Als solcher wäre er in Stratford, wo diese Secte in raschem Zunehmen begriffen war, und namentlich von dem puritanischen Friedensrichter Lucy, kaum belästiget worden. Dazu kommt, dass sein Sohn William jede Gelegenheit benutzt, um den Puritanern einen Hieb zu versetzen. Davon hätte ihn wohl die Pietät gegen seinen Vater zurückgehalten, wenn derselbe ein so entschiedener Anhänger der Secte gewesen wäre, dass er sich lieber der Gefahr hoher Geldstrafen aussetzen, als den Gottesdienst der anglikanischen Pfarrkirche besuchen wollte.

Der Umstand, dass er anfangs in Ruhe gelassen und erst in den achtziger Jahren seines Amtes als Alderman enthoben und später sogar als Recusant vorgeladen wurde, liesse sich historisch leicht erklären. Im Jahre 1580 landeten nämlich die Jesuiten Robert Person und Eduard Campian heimlich in England. Die Nachricht hievon weckte den Argwohn der Königin Elisabeth. In Folge dessen wurden schon am 20. März 1581 Parlamentsbeschlüsse gefasst, die, wenn streng durchgeführt, in wenigen Jahren den katholischen Glauben in England hätten ausrotten müssen. Die Katholiken wurden nunmehr mit ungeahnter Härte behandelt. Gegen fünfzigtausend Recusanten waren dem Rathe namentlich angezeigt worden, und nachdem den Obrigkeiten ihre Lässigkeit und der geringe Erfolg ihres Einschreitens verwiesen worden war, füllten sich die Gefängnisse aller Grafschaften mit Personen, die im Verdacht standen, Priester zu sein, Priester beherbergt oder ein die Religion betref-

fendes Gesetz übertreten zu haben [1]). Dadurch musste Shakespeare's Vater, wenn er Katholik gewesen, nothwendig in Verlegenheit gerathen, und es entspräche allen Regeln der Klugheit, wenn er sich entschlossen hätte, von nun an aus dem öffentlichen Leben zu verschwinden, sein Amt als Alderman preiszugeben und durch fingirte oder wahre Schulden sich gegen die angedrohten hohen Geldstrafen zu schützen.

Ulrici glaubt, das Falsche dieser Hypothese ergebe sich schon daraus, dass Shakespeare's Vater als Alderman und Bailiff den Suprematseid zu leisten, d. h. zu beschwören hatte, dass er nicht der katholischen Kirche angehöre [2]). Dagegen ist jedoch Folgendes zu bemerken. Nach der Bill vom 3. März 1562 mussten alle Inhaber von Staats- oder Kirchenämtern, alle Mitglieder des Unterhauses, alle öffentlichen und Privatlehrer, Anwälte, Notare, Geistliche und alle Laien, welche den eingeführten Cultus öffentlich missbilligen oder durch Messehören sich als Anhänger des alten Glaubens bekennen, den Suprematseid leisten. Die Inhaber der städtischen Ehrenämter werden aber in der Bill nicht erwähnt. Darnach hätte John Shakespeare als städtischer Beamter diesen Eid nicht zu leisten gehabt. Ueberdies steht fest, dass die Bill in der ersten Zeit nicht überall streng durchgeführt wurde. Endlich fehlt es nicht an Belegen, dass auch noch unter der Königin Elisabeth Katholiken Inhaber derartiger Stellen waren [3]).

Es erübrigt noch ein Dokument, welches im Jahre 1770 bei Reparatur von Shakespeare's Geburtshaus in Stratford von einem einfachen Maurer, Namens Mosely, zwischen den Dachsparren endeckt und dem berühmten Shakespeare-Erklärer Malone eingehändigt wurde. Nach sorgfältiger Prüfung erklärte sich dieser unumwunden für dessen Aechtheit [4]). Dasselbe führt den Titel: The last spiritual will, testament, confession, protestation, and confession of faith of John Shakspere. Vor Gott, der gebenedeiten Jungfrau, den Erzengeln etc. erklärt

1) Lingard 8, 145 ff.

2) Einleitung zu den von der Shakespeare-Gesellschaft herausgeg. dramat. Werken Shakespeare's 1, 33.

3) Vgl. die Abhandlung The Religion of Shakespeare von Herbert Thurston in The Month, May 1882 p. 4.

4) „I have taken some pains to ascertain the authenticity of this manuscript, and after a very careful inquiry, I am perfectly satisfied it is genuine."

hier John Shakespeare seine Uebereinstimmung mit den katholischen Glaubensartikeln, dankt Gott, dass er ihn zu diesem Glauben berufen und darin erhalten, erklärt, dass er das Sakrament der heiligen Oelung zu empfangen wünsche, dass er alle ihm zugefügten Beleidigungen verzeihe und die im Laufe seines Lebens begangenen Sünden bereue, bittet seine „lieben Freunde, Eltern und Verwandte," die er offenbar für Katholiken hält, ihm im Reinigungsorte durch ihre Gebete, namentlich beim heiligen Messopfer beizustehen. Herbert Thurston hält es für höchst unwahrscheinlich, hier an Fälschung zu denken. Als dieses Schriftstück entdeckt wurde, wusste man noch nichts von einer Recusantenliste mit John Shakespeare's Namen. Dasselbe war veröffentlicht worden, bevor die Idee der betrügerischen Fabrikation von Shakespeare-Dokumenten aufgetaucht. Das vorliegende Schriftstück sucht nicht durch direkte Beziehung auf den grossen Dichter sich Wichtigkeit beizulegen. Einerseits fehlt jede gewinnsüchtige Absicht, anderseits hätte ein Fälscher es wohl kaum für klug erachtet, einen so ausgedehnten Text herzustellen. Dazu kommt der durch zahlreiche Belege nachgewiesene englische Brauch, Bücher und Schriften hinter Tafelwerk zu verbergen, den Halliwell ausdrücklich zugesteht, obwohl er wie die meisten Protestanten unser Geistliches Testament nicht für ächt hält. Zwar hat Malone sechs Jahre nach seiner ersten Veröffentlichung erklärt, er habe sich überzeugt, dass dasselbe nicht von einem Mitgliede der Familie des Dichters geschrieben sei, nachdem er inzwischen von den betreffenden Handschriften Kenntniss genommen. Das ist aber ohne Belang. Da John Shakespeare des Schreibens nicht kundig war, so mag er sich wohl von einem Geistlichen, dem er sein Inneres eröffnet hatte, dieses Zeugniss seiner katholischen Gesinnung haben anfertigen lassen, worin er den Glauben, den er vor den Menschen nicht bekennen durfte, wenigstens vor Gott und der Nachwelt bekannte und durch dessen Fixirung er sich mitten in den Gefahren für seine katholische Ueberzeugung ein für allemal festigen wollte. Endlich gibt sich in dem Actenstück nicht nur eine genaue Kenntniss der katholischen Anschauungs- und Ausdrucksweise kund, sondern dessen Abfassung harmonirt auch vollkommen mit der damals herrschenden Praxis. Verschiedene Erbauungsschriftsteller rathen zu einem solchen religiösen Acte und manche An-

dachtsbücher enthalten ähnliche Formeln, so z. B. Loarte's Exercise of the Christian Life [1]), schon 1579 in englischer Uebersetzung erschienen. Thurston findet für das Sträuben der Kritiker gegen die Anerkennung dieses Schriftstückes nur darin eine Erklärung, dass das Original nicht mehr aufzufinden ist, sei es nun, dass es wie viele andere durch Zufall verloren ging oder von Malone vernichtet worden ist.

Die katholische Gesinnung der Familie Arden, welcher Shakespeare's Mutter entstammt, erhellt aus dem Testamente ihres Vaters Robert Arden vom 24. November 1556, worin derselbe an erster Stelle seine Seele „dem allmächtigen Gott und unserer seligen Jungfrau Maria und der ganzen heiligen Gesellschaft des Himmels" empfiehlt [2]). Dieses Testament wurde in den Regierungsjahren der katholischen Königin Maria errichtet. Dass aber diese edle Familie auch unter deren Nachfolgerin Elisabeth bei derselben Gesinnung verharrte, erhellt aus einem geschichtlichen Vorgange vom Jahre 1583. Somerville, der eine Tochter des Edelmannes Eduard Arden zur Frau hatte, war in einem Anfalle von Wahnsinn auf offener Heerstrasse mit gezücktem Schwerte auf zwei Männer eingedrungen unter der Drohung, wie es hiess, dass er alle Protestanten und die Königin als deren Oberhaupt ermorden wolle. In Folge dessen ward er und bald darauf auch seine Schwiegerältern, seine Frau, sowie seine Schwester und der Missionär Hall verhaftet und in den Tower gebracht.

Arden bestand auch auf der Folter auf seiner Unschuld, Hall aber liess sich das Geständniss entreissen, Arden habe sich den Wunsch entschlüpfen lassen: Wäre doch die Königin im Himmel! Dies reichte hin, um Somerville, Hall, Arden und dessen Frau als Verschwörer gegen das Leben der Königin zum Tode zu verurtheilen. Somerville wurde als Wahnsinniger nach Newgate überführt und zwei Stunden später in seiner Zelle erdrosselt gefunden. Arden erlitt Tags darauf den Verräthertod, die übrigen wurden begnadigt. An die Gerechtigkeit dieses Ur-

1) Pag. 155 & 218.

2) Fyryste, I bequethe my solle to Allmyghtye God and to our bleside Laydye Sent Marye, and to all the holye compenye of heven. Halliwell, Life of Shakespeare 15.

theils glaubte man nicht, sondern betrachtete Arden als ein Opfer des Grafen Leicester, des Günstlings der Königin Elisabeth, dem Arden früher den verbrecherischen Verkehr mit der Gräfin Essex, deren Gemahl er ermordet hatte, zum Vorwurf gemacht [1].

Der Schluss liegt hier nahe, dass solche ungerechte, an ihren eigenen Verwandten vollzogene Todesurtheile, die mit der Religion in nächster Beziehung standen, in Shakespeare's Mutter keine Sympathie für die Königin Elisabeth und ihr geistliches Regiment aufkommen liessen, sie vielmehr in dem katholischen Glauben ihrer angesehenen Familie bestärken, zugleich aber auch zu äusserster Vorsicht mahnen mussten.

Ueber das religiöse Bekenntniss des Dichters selbst ist uns nur eine einzige historische Nachricht hinterlassen, welche kurz und bestimmt erklärt, dass er als katholischer Christ gestorben sei. Der Geistliche William Fulman († 1688) schenkte seinem Freunde Richard Davies († 1708), seit 1695 Rector von Sapperton in Gloucestershire, eine Sammlung von biographischen Notizen, die letzterer mit Zusätzen versah. Fulman schliesst seine Bemerkungen über Shakespeare mit den Worten: „Er starb am 23. April 1616, 53 Jahre alt, wahrscheinlich zu Stratford, wo er begraben ist und ein Monument besitzt," „auf welchem" — fährt Davies ergänzend fort — „er jeden mit einem schweren Fluche belegt, der seine Gebeine entfernt. Er starb als Papist [2]."

Shakespeare's Grabschrift enthält wirklich eine solche Drohung:

> Um Jesu willen, Freund, lass du
> Den hier verschlossnen Staub in Ruh;
> Gesegnet sei, wer schont den Stein,
> Verflucht, wer störet mein Gebein.

Davies erzählt ferner, dass Shakespeare wegen Wildfrevel von dem Friedensrichter Lucy zu Charlecote wiederholt bestraft, einigemal verhaftet wurde, bis er schliesslich sich veranlasst sah, seine Heimath zu verlassen, was ihm grossen Vortheil einbrachte. Später habe sich Shakespeare dafür gerächt, seinen Gegner als

1) Lingard 8, 175; Shakespeare von Gervinus 1, 42 f.; Shakespeare's dram. W. Herausgeg. von Ulrici 1, 32, u. von Delius 2, 804 n. 6.

2) He dyed a papist. Halliwell 123 und 328.

Justice Clodpate verspottet und ihm, anspielend auf den Namen Lucy, three louses rampant in das Wappen gesetzt. In der That macht der Dichter in der ersten Scene ‚Der lustigen Weiber von Windsor' diese Anspielung auf den Namen Lucy und auf die drei Hechte (luces) in dessen Wappen, und seine Erklärer kommen ziemlich darin überein, dass der Friedensrichter Shallow, der wie seine Vorfahren und Nachkommen nicht blos drei, sondern „ein Dutzend weisser Hechte in den Waffenrock setzen kann," und ebenfalls wegen Wildfrevel den Falstaff vor die Sternkammer, das höchste Gericht des Königreichs, bringen will, selbst aber nicht einmal die Ehrentitel seines Amtes richtig auszusprechen vermag, eine Persiflage des Friedensrichters Thomas Lucy sei[1]). Der das Englische radebrechende wälische Pfarrer Evans missversteht luces (Hechte) und spricht von louses (Läuse) und dieses lustige Quiproquo hat Davies im Auge. Offenbar hat er seine Mittheilung nicht aus Shakespeare's Werken, sondern aus der Tradition, wahrscheinlich in Stratford selbst geschöpft, das an der Grenze von Gloucestershire, wo er wohnte, gelegen ist. Desshalb nennt er seinen Friedensrichter nicht Shallow, sondern Clodpate, ein Wort, das etwa wie unser deutsches Tollpatsch überhaupt einen albernen Menschen bezeichnet. Dieselbe Ueberlieferung, aus der Davies geschöpft, setzte an Stelle eines Dutzends weisser Hechte die Zahl drei, wodurch die Anspielung auf Lucy's Wappen deutlicher hervortrat. Dieser Quelle nun verdankte Davies die interessante Nachricht, dass Englands grösster Dichter als Katholik gestorben sei. Wäre er nicht völlig überzeugt gewesen von der Wahrheit dieser Tradition, welche in Stratford und dessen Umgebung in dem Jahrhundert, in dem Shakespeare und seine Nachkommen gelebt — seine Enkelin Elisabeth starb erst 1670 — herrschte, und die für ihn, den Geistlichen, von besonderem Interesse sein musste, dann hätte er wohl nicht mit

1) Derselbe war eine in Stratford allgemein bekannte Persönlichkeit. Nach der Rechnung der Stadtkämmerei wurde ihm 1578, 1584, 1586, 1595, 1596 und 1597 der städtische Ehrenwein bewilliget. Halliwell 99 seqq. Beliebt war jedoch diese Familie nicht, denn nach dem Zeugnisse des protestantischen Geschichtsforschers Rev. J. S. Brewer „waren die Lucy's anmassende und herrschsüchtige Puritaner, während die gute Stadt Stratford mit den Clopton's und Catesby's dem alten Glauben mit Eifer anhing," obwohl Elisabeth schon Jahre lang den Thron bestiegen hatte. Quarterly Review, July 1871 p. 8.

solcher Sicherheit sich ausgedrückt und den berühmten Dichter nicht wider Willen als Mitglied jener Kirche bezeichnet, deren Namen er aus Abneigung nicht einmal aussprechen mag.

Uebrigens scheinen diejenigen, welche unmittelbar nach Shakespeare lebten, wie Cardinal Wiseman bemerkt, „sich keine sonderliche Mühe gegeben zu haben, Ueberlieferungen über ihn zu sammeln, so lange dieselben im Gedächtnisse seiner Landsleute und noch mehr seiner Mitbürger fortlebten.“ Zum Beweis für diese Nachlässigkeit beruft er sich auf das Tagebuch des Rev. John Ward[1]), der 1662—1679 Vicar zu Stratford war und über unsern Fragepunkt wie kein anderer orientirt sein konnte. Leider enthält dieses Tagebuch, welches Dr. Severn „nach der Originalhandschrift“ in der Bibliothek der medicinischen Gesellschaft zu London herausgegeben hat, „nur wenige Seiten, die sich auf Shakespeare beziehen, und diese bieten nur spärliche und unbedeutende Notizen.“ „Ich, fährt Wieseman fort, führe nur zwei Sätze daraus an: ‚Ich will Shakespeare's Schauspiele durchlesen und mich genau damit bekannt machen, um in diesem Stücke nicht unwissend zu sein; Dr. Heylin dürfte nicht wohl daran gethan haben, bei der Aufzählung der berühmten dramatischen Schriftsteller in England Shakespeare auszulassen.' Shakespeare's Tochter lebte noch, als dieses geschrieben wurde, wie der unmittelbar darauf folgende Satz zeigt. Es scheint uns unbegreiflich, dass unmittelbar nach dem Tode des Dichters ein so kluger und gebildeter Geistlicher und Arzt (Ward war beides) so wenig von den Werken und dem Leben seines berühmten Mitbürgers gewusst haben sollte[2]).“ Man hat diese Stelle so gedeutet, als ob Wiseman den Shakespeare für einen Katholiken gehalten und darin den Grund der grossen Zurückhaltung des „so klugen und gebildeten“ Ward gefunden habe. Es scheint fast, als habe die Lectüre dieses Tagebuches auf dessen Herausgeber oder Arranger[3]) denselben Eindruck gemacht, wenn es nicht auf Missverständniss beruht, was der Shakespeare-Forscher Payne Collier an Rio schrieb, Severn

1) Vielleicht identisch mit dem Prediger Mr. Warde, dem die Stadtkämmerei zu Stratford 1625 als Ehrenwein 1 Quart Sekt zustellen liess. Halliwell 106.

2) William Shakespeare S. 13.

3) Diary of the Rev. John Ward. Arranged by Charles Severn. London 1839.

habe ihm erklärt, durch Ward's Tagebuch werde die Vermuthung, dass Shakespeare als Katholik gestorben, bestätigt [1]). Uebrigens ist diese Sache noch nicht genügend aufgeklärt. Collier selbst hielt Shakespeare nach wie vor für einen Protestanten.

Weitere historische Nachrichten aus dieser Zeit über das religiöse Bekenntniss Shakespeare's sind bisher nicht entdeckt worden. Aus seinem eigenen Leben wissen wir nur, dass er die Stadtschule (Free-School) von Stratford, eine höhere Lehranstalt aber niemals besucht hat. Noch nicht 19 Jahre alt, nahm er die um 8 Jahre ältere Anna Hathaway, die Tochter eines wohlhabenden Landwirthes zu Shottery im Kirchspiel von Stratford, zur Frau, nachdem er von dem Bischof von Worcester am 28. November 1582 Dispens über die beiden letzten Aufgebote erhalten hatte.

Shakespeare, sagen die einen, habe durch diese beschleunigte Trauung den durch nichts constatirten Widerspruch seiner Eltern gegen diese Ehe durchbrechen und wirkungslos machen wollen. Andere erklären diese Eile daraus, dass ihm seine Frau schon im Mai des folgenden Jahres das erste Kind geboren, und erblicken darin einen Schatten, der Shakespeare's Jugend trübt. Als Katholik hätte er wegen Aufhebung des katholischen Pfarrsystems zum Abschluss einer Ehe die Dazwischenkunft eines Priesters nicht nöthig gehabt, sondern die gegenseitige Consenserklärung hätte vollkommen genügt, wenn er nicht etwa Mittel und Wege gefunden, um sich insgeheim von einem katholischen Priester den Ehesegen spenden zu lassen. In beiden Fällen wäre dann die officielle und standesamtliche Trauung vor dem Staatsgeistlichen, von deren Vollzug sich übrigens keine Spur auffinden lässt, für ihn nur äusserliche Formalität gewesen.

Fast allgemein wird angenommen, dass sein eheliches Verhältniss nicht das glücklichste war. Dafür wird besonders geltend gemacht, dass der junge Ehemann bei seiner Uebersiedelung nach London, wo er 1587 bis etwa 1608 als Schauspieler und Dramendichter wirkte, seine Familie in Stratford zurückliess, und dass er im ersten Entwurf seines Testamentes seine Frau übergangen und ihr durch einen späteren Zusatz nur sein zweitbestes Bett vermachte.

---

1) Shakespeare. Von A. F. Rio. Uebersetzt von K. Zell S. 302.

Beide Thatsachen sind aber nicht beweisend. Ohne jegliches Missverhältniss zwischen den Gatten lässt es sich erklären, dass Shakespeare, der von Anfang darauf ausging, in seiner Heimath sich einen behaglichen Landsitz zu erringen, seine Familie unter der Obhut seines Vaters in Stratford zurückliess und nicht mit sich in die kostspielige Residenzstadt nehmen und dort den Gefahren des Schauspielerlebens preisgeben wollte. Auch in unseren Tagen kommt es noch häufig vor, dass der Mann in ferne Städte zieht, um dort den Unterhalt für seine Familie zu gewinnen, und letztere nur von Zeit zu Zeit in der Heimath besucht. Seit mehr denn einem Jahrhundert besteht z. B. in westfälischen Landgemeinden die Sitte, dass unternehmende Söhne der rothen Erde, gewöhnlich in Compagnie, in Rostock, Schwerin, Stettin und andern Städten der Ostsee bedeutende Waarenlager eröffnen und nur zweimal im Jahre auf wenige Wochen abwechselnd zu ihren Familien zurückkehren. Erst die neuere Generation hat angefangen, sich in den Seestädten sammt der Familie niederzulassen. Die ältern Kaufherrn befürchten aber, dass an Stelle des frühern einfachen Lebens des Mannes in der Stadt und der Familie auf dem Lande nunmehr städtischer Luxus eindringen, und das Streben nach grösserm Gewinn die bisherige reelle Geschäftsführung und das friedliche Einvernehmen der Theilhaber stören werde. Aehnliche Rücksichten mögen wohl auch für Shakespeare massgebend gewesen sein, dem die Theaterferien und die nur 18 deutsche Meilen betragende Entfernung zwischen London und Stratford einen häufigen Besuch seiner Familie erlaubten.

Auch die andere Thatsache lässt sich erklären, ohne ein Missverhältniss zwischen den Gatten anzunehmen. Shakespeare hat in dem ersten Entwurf des Testaments seine Frau übergangen. Dies konnte er wohl thun, da deren ausreichendes Witthum ihr schon gesetzlich gesichert war und er in gesunden Tagen es kaum für wahrscheinlich hielt, dass er vor seiner acht Jahre ältern Gattin sterben werde. Wenn er ihr in einem spätern Zusatze in den Tagen der Krankheit, wie sich aus dem mit zitternder Hand geschriebenen Namenszuge schliessen lässt, das zweitbeste Bett mit Zugehör vermachte, so war dies ein Zeichen vorsorglicher Zuneigung. Das erstbeste oder das Gastbett hatten wohl beide Eltern gemeinsam für ihre Tochter Judith, die damals Braut war, als Hochzeitsgabe aus-

ersehen, so dass Shakespeare's Frau in der fraglichen Testamentsbestimmung unmöglich eine Zurücksetzung finden konnte.

Dagegen läge ein untrügliches Zeichen nicht blos der Untreue, sondern auch völliger Rücksichtslosigkeit gegen die Gattin vor, wenn Shakespeare's Sonette nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalte nach als Selbstbekenntnisse und nicht als freie Gebilde seiner Phantasie oder als Umdichtungen bereits behandelter Stoffe zu betrachten wären. Im ersten Falle wäre der Dichter in „meineidiger Liebe“ zu einem „meineidigen“ Weibe, die er selbst als Buhlerin verachtet und seinen bösen Geist nennt, bis zum „Wahnsinn“ entbrannt gewesen, hätte diese Leidenschaft in glänzenden Sonetten besungen und diese Verse bei Lebzeiten seiner Frau unter seinen Freunden circuliren lassen. Durchschlagende Gründe sprechen aber dafür, dass der Dichter in diesen Sonetten nicht die Geheimnisse seines Herzens und seines Lebens ausplaudert, sondern dass wir es theils mit freien Schöpfungen seines Dichtergeistes, theils mit Nachahmungen beliebter Stoffe seiner Zeit zu thun haben.

Dafür hat schon Delius in seiner Abhandlung „Ueber Shakespeare's Sonette“ [1]) die gewichtigsten Gründe geltend gemacht.

Shakespeare verherrlichet in fast allen seinen 154 Sonetten die jugendliche Schönheit seines Freundes und ermüdet nicht, ihn immer wieder seiner Liebe zu versichern.

> Wiss', o du Süsser, dass von dir ich schreibe
> Allzeit, und Lieb und du den Stoff mir bieten,
> So dass ich Altes nur in neue Worte
> Einkleidend, längst Gegebnes gebe wieder.
> Drum wie die Sonn' ist täglich alt und neu,
> Spricht meine Liebe ein ew'ges Einerlei.

So urtheilt Shakespeare selbst (Sonett 76) über den Inhalt seiner Sonette. In dieser Hinsicht erscheint er ganz als Kind des herrschenden Zeitgeschmackes. Denn, wie Delius bemerkt, „so engbeschlossen wie die Form des Sonetts, war auch der Stoff, auf den die Convenienz der englischen Poetik das Sonett beschränkte, seitdem zuerst Surrey und Wyatt diese Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie aus Italien nach England verpflanzt hatten. Es war das Thema feiner Galanterie, sinnreich

---

1) Jahrb. der deutsch. Shakespeare-Gesellsch. 1, 18—58.

in allen denkbaren Modulationen variirt, das darin abgehandelt werden durfte. Der Dichter selbst identificirte sich ohne weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden und hatte in seinen Gedichten die ganze Scala der Empfindungen eines solchen Liebenden, schüchterne Werbung, zuversichtliche Annäherung, Eifersucht, Trotz, Verzagen, Verzweiflung u. s. w. durchzumachen, einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen leicht auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte. Wenn indess in solchen Fällen der Gegenstand dieser dichterischen Liebeshuldigungen auch ein wirkliches Wesen war oder dafür galt, so wurde doch alles übrige, das Verhältniss des Anbeters zu der Angebeteten Betreffende mit Fug und Recht als poetische Zuthat, als Fiction betrachtet; und es erregte so wenig Anstoss, wie es für baaren Ernst genommen wurde, wenn z. B. Graf Surrey, Sir Philip Sidney, Spenser u. a., die als glückliche Gatten, ehrbare Familienväter in der Wirklichkeit dastanden, in der Poesie als schmachtende Anbeter einer fremden, vielleicht-ebenfalls vermählten Dame auftraten. Die bezeichnete Convenienz des Sonettenstiles brachte es einmal so mit sich. Man las in den eleganteren, vornehmen Kreisen diese kleinen Gedichte, nicht um daraus die wirklichen Herzensangelegenheiten des Dichters kennen zu lernen, sondern um sich an der Anmuth und der Kunst zu freuen, mit welcher in den wohllautenden Versen ein ganzes Kaleidoscop der Liebe vor dem Auge des Betrachters hingestellt wurde [1]."

Etwas anderes dürfen wir in Shakespeare's Sonetten nicht suchen. Weitaus die Mehrzahl dieser Gedichte will für sich allein betrachtet sein. Erst in dieser Isolirung wird jedem Sonett seine dichterische Einheit und Schönheit gewahrt.

Mehrere gehören durch Bilderassociation zusammen; in wenigen wird eine und dieselbe Idee weiter gesponnen. Fast alle sind schwärmerischer Freundschaft gewidmet, die merkwürdiger Weise fast ausschliesslich auf der von der Muse „mit des Wahnsinns heiliger Kraft" (Sonett 100) bis zum Uebermass verherr-

1) A. a. O. 31.

lichten Schönheit des Freundes beruht. Nur wenige dieser Gedichte stehen mit dem Freunde in gar keiner Beziehung.

Eine solche Auffassung ist allein in dem Geiste der Zeit, ist in Shakespeare's Vorbildern begründet; durch sie allein wird sein dichteriches Talent, sein moralischer Charakter, sein nüchterner Menschenverstand gerettet. Diese Freundschaftsschwärmerei der Zeitgenossen Shakespeare's hat Henry Brown [1]) durch eine Reihe von Belegstellen dargethan. Man betrachtete die Freundschaft nicht nur als eine Verwandtschaft, sondern als eine Vermählung der Seelen, als eine Ehe in Bezug auf geistiges Zusammenleben, auf Schicksale, Interessen und Bestrebungen [2]). Die eheliche Liebe wird der Freundschaft als Vorbild vorgehalten, letztere sogar auf eine höhere und idealere Stufe gestellt [3]). Selbst der nüchterne Bacon steht in seinem Essay ,Of Friendship' unter dem Einfluss dieser Freundschaftsschwärmerei. Aehnlich wie Shakespeare hat Richard Barnefield 1595 in dem Sonettenkranz ,The Affectionate Shepherd' die Liebe eines Hirten zu dem schönen Knaben Ganymedes in argloser aber leidenschaftlicher Weise gefeiert. Verwandte Stoffe hat auch Samuel Daniel in den 1592 unter dem Namen Delia erschienenen Sonetten, die dem Shakespeare zunächst als Vorbild dienten, behandelt. „Was aber für die Beurtheilung der Sonette Shakespeare's, wie Elze hervorhebt, den Ausschlag gibt, ist, dass sich die ganze Freundschaftsgeschichte mit der Verführung der Geliebten durch den Freund und der darauf folgenden Versöhnung bereits in Lilly's Euphues (The Anatomy of Wit) vorfindet, und dass sie von B. Jonson in seinem Bartholomew Fair (5, 3) durch ein Puppenspiel verspottet wird.“ „Die Sache hat den Anschein, so fährt Elze fort, als ob ein solcher Conflikt zwischen Freundschaft und Liebe, die Untreue des Freundes auf dem Felde der Liebe, ein vielfach behandeltes Lieblingsthema der Zeit, so zu sagen ein dialektisches oder poetisches Problem gewesen sei, das man

---

1) The Sonnets of Shakespeare Solved. London 1870.

2) Friendships are marriages of the soul, and of fortunes, and interests, and counsels. So Jeremy Taylor in seinen Measures of Friendship.

3) Friendship, heisst es in Meres' Wit's Commonwealth, ought to resemble the love between man and wife, that is, two bodies made one will and affection. In Allot's Wit's Commonwealth lesen wir: The love of men to women is a thing common and of course, but the friendship of man to man infinite and immortal.

wetteifernd zu lösen versuchte . . . . Shakespeare kommt nicht nur in ‚Viel Lärmen um nichts' (2, 1) auf den Gedanken zurück, sondern hat ja auch in den beiden Veronesern dasselbe Thema variirt. Dass er im Ernste den Verrath an der Freundschaft keineswegs leicht genommen haben kann, das zeigt er in ‚Hamlet,' wo Güldenstern und Rosenkranz eigentlich nur desshalb untergehen, weil sie Verräther an der Jugendfreundschaft mit Hamlet sind [1]."

Wer dagegen den Sonetten autobiographische Bedeutung beilegt, verwickelt sich von Schritt zu Schritt in unauflösliche Widersprüche. Bis auf den heutigen Tag ist es nicht gelungen, auch nur den Namen des Freundes festzustellen, dem der Dichter doch gerade durch seine Sonette unsterblichen Ruhm verheissen hat. Die Hypothesen, dass er seinen Neffen William Hart, dessen Vater erst 1599 sich verheirathete, während die Sonette schon 1609 im Druck erschienen; dass der Dichter sich selbst, d. h. den Genius seiner Dichtkunst, oder gar die Königin Elisabeth gemeint und diese aufgefordert habe, der Welt noch in ihrem sechzigsten Lebensjahre ein Nachbild ihrer Schönheit zu schenken, fallen beim ersten Hauche wie ein Kartenhaus zusammen. Aber auch die beiden gangbarsten Annahmen, welche den Grafen Southampton oder den Grafen Pembroke als des Dichters Freund bezeichnen, stehen auf thönernen Füssen. Man müsste dem britischen Dichterfürsten, der neben seinem poetischen Genie practischen Menschenverstand genug besessen, um sich ein ansehnliches Vermögen zu erringen und dasselbe kluger Weise zu verwalten, den gesunden Menschenverstand absprechen, wenn er im Ernst, um seinen adeligen Freund und Gönner zur Heirath zu bewegen, in 19 Sonetten dafür keinen anderen Grund vorzubringen wüsste als den, dass des Freundes Schönheit mit ihm nicht zu Grabe gehen dürfe, sondern durch einen Sohn der Nachwelt erhalten bleiben müsse. Die Sonette, auf eine wirkliche Persönlichkeit angewendet, gereichen derselben nicht zu Lob und Ehre. In überschwänglicher Weise wird des Freundes Schönheit — über siebenzigmal wird dieses Wort wiederholt — der Reiz seines Angesichtes, sein Blick, seine reinste Anmuth etc. gefeiert und mit allem, was auf und über der Erde ist, verglichen. In der einseitigen Hervorhebung einer und zwar einer

1) Jahrb. 10, 85 f. vgl. 1, 32.

so untergeordneten Eigenschaft, wie die Schönheit für einen Mann von der Bedeutung eines Southampton oder Pembroke ist, liegt, wenn es sich um eine wirkliche Persönlichkeit handelt, und die Sache ernst gemeint ist, das stillschweigende Geständniss, dass der Dichter andere, höhere Eigenschaften an dem Gegenstande seiner Lobeshymnen nicht wahrzunehmen vermochte. Zwar werden des Freundes „reiner Sinn" (24), dessen „innerer Werth" (16 u. 69), dessen „Geist" (37 u. 85), dessen „Thaten" (69) und „Verdienste" (117) erwähnt, aber nur obenhin, mit einem kalten Worte, das neben der Begeisterung für die Schönheit nicht anders denn als Lückenbüsser zur Ausfüllung des Versmasses erscheint.

Man müsste ferner an dem gesunden Menschenverstande des Dichters zweifeln, wenn derselbe glauben konnte, seinem Freunde und Gönner sei dadurch ein Gefallen erwiesen, dass er dessen Jugendsünden, dessen Erfolg bei einer nichtswürdigen Buhldirne in klassischen Sonetten ausplauderte, diese in weitern Kreisen die Runde machen liess und deren Veröffentlichung, wenn auch nicht selbst besorgte, so doch ermöglichte. Eher könnte man annehmen, der Dichter habe in diesen Sonetten, wenn sie auf eine wirkliche Persönlichkeit gemünzt wären, nicht einen ihm theuren Freund loben, sondern unter dem Scheine des Lobes einen eitlen Gecken, den die Natur „zuerst zum Weib bestimmt" (20), der auf nichts als auf seine Schönheit stolz sein konnte, vor der Welt blosstellen wollen. Doch daran hat noch niemand gedacht. Es wird hier überhaupt keine Figur aus Fleisch und Bein mit festen und charakteristischen Linien gezeichnet, sondern ein Bild mit gewissen allgemeinen Schattenrissen bald so, bald anders, je nach der Laune der Phantasie variirt.

Und wie der Freund, so ist auch die Figur des Sängers eine wesenlose Gestalt und voller Widersprüche, sofern man die Sonette nicht einzeln für sich, sondern als abgerundetes autobiographisches Ganzes betrachtet. Bald nennt der Dichter seine Verse „unfruchtbare" (Son. 16), „arme, rohe" (32) Reime, dann wieder mit einer der Bescheidenheit Shakespeare's widersprechenden Ueberhebung „ewig dauernde Zeilen" (18), durch welche der Ruhm des Freundes gegen die Vergänglichkeit der Zeit (100) für alle Zukunft (81), selbst bis an den jüngsten Tag (55) gesichert ist. Offenbar hat nur Shakespeare's Muse

einem ihrer Kinder, nicht aber der leibhafte Shakespeare einem wirklichen Freunde diese Versicherungen gegeben. Daher hat sich auch Shakespeare die Erfüllung derselben nicht weiter angelegen sein lassen: er hat nichts gethan, um die Sonette, welche den Ruhm seines Freundes verkünden sollten, der Nachwelt zu erhalten; ja er war nicht einmal besorgt, dass dieselbe auch nur den Namen seines Freundes kennen lernte — offenbar, weil er keinen Namen hatte und nur in der Fabelwelt existirte.

Bald erklärt der Dichter jeden Tadel seines Freundes für „Verläumdung" (70), bald gesteht er selbst, dass die Schande seiner „Schönheit Knospenruf befleckt" (95), bald versichert er, an standhafter Treue könne niemand sich mit seinem Freunde messen (53, 105), der den Gefahren der Jugend entgangen und Sieger im Kampfe geblieben sei (70), bald beklagt er, dass der Freund sich von der Geliebten des Dichters habe verführen lassen (41) und „zwiefältige Treue" gebrochen:

> Die ihre, die dein Reiz verlockt zu dir,
> Die meine, weil du dich entfernt von mir.

Doch weiss sich der Dichter gar leicht zu trösten (42) mit der eleganten Wendung:

> Doch sind wir zwei nicht Eins, du mein, ich dein?
> Holdsel'ger Traum, dann liebt sie mich allein!

Wer sieht hier nicht den witzigen Antithesen- und Concettistil? Selbst „dem Gläubigsten," meint Delius, müsse sich die Ueberzeugung aufdrängen, „dass wir es hier lediglich mit einem Spiel der Phantasie und nicht mit einem wirklichen Herzenserlebnisse Shakespeare's zu thun haben[1])." Im 49. Sonett wird erklärt, wenn der Freund sich etwa gemüssigt sehen sollte, sich von dem Dichter zurück zu ziehen, ihn im Vorbeigehen nicht mehr zu grüssen u. s. w., so müsse der Dichter sich das gefallen lassen, da der Freund vollkommen in seinem Rechte dazu sei. Wer möchte nicht demselben Delius beistimmen, wenn er hierin eine „mit der Würde des Mannes schlechthin unverträgliche Selbsterniedrigung," in dem Sonett 137 eine „bis zur Schamlosigkeit gehende Aufrichtigkeit" und in dem Verhalten gegen die buhlerische Geliebte (143) eine „Bescheidenheit und Genügsamkeit von Seiten Shakespeare's" erblickt,

1) Jahrb. 1, 43.

die jede Spur von Selbstachtung ausschliesst, sofern es sich um autobiographische Herzensgeheimnisse handelt?

Eben wegen dieser Consequenz hat Gildemeister den autobiographischen Charakter der Sonette verworfen [1]), und Kenny, der den entgegengesetzten Standpunkt einnimmt, gelangt zu derselben Consequenz: „Der grösste dichterische Genius, den die Welt je gekannt hat, wirft sich vor einem obscuren Idol nieder und entsagt in der Verzückung zitternder Hingebung seiner Selbstachtung und Menschenwürde [2]).“ Kenny glaubt in diesem Mangel an Charakterfestigkeit und Willensstärke den Schlüssel gefunden zu haben zur Erklärung der wunderbaren Fertigkeit Shakespeare's, sich in die verschiedenartigsten fremden Charaktere hineinzudenken und in denselben unter Verzicht auf die eigene Individualität völlig aufzugehen. Dem hält Elze Walter Scott entgegen, der trotz seines scharf ausgeprägten, notorischen Charakters nächst Shakespeare die grösste Zahl von Charakteren geschaffen oder treu geschildert hat.

Jeden autobiographischen Interpreten müsste ferner folgender chronologischer Fingerzeig stutzig machen. In dem Sonett 138 wird der Dichter als verliebter Alter eingeführt. Dieses Sonett ist aber schon 1599 in der Gedichtsammlung The Passionate Pilgrim erschienen, folglich im blühenden Mannesalter Shakespeare's, jedenfalls vor seinem 35. Lebensjahre, verfasst worden.

Am weitesten geht Ch. Armitage Brown, der den Sonetten nicht nur autobiographischen Inhalt beilegt, sondern die ganze Sammlung, von ihm Autographical Poems genannt, in der herkömmlichen Reihenfolge als ein in sich abgeschlossenes Ganze betrachtet und dadurch nicht nur Shakespeare's Charakter, sondern auch dessen poetisches Talent beeinträchtiget. Jedes Sonett für sich ist sinnreich, kunstvoll und ein Zeuge von Shakespeare's sublimem Geiste, selbst wenn er einem geschraubten Zeitgeschmacke huldiget. Sollen aber die Sonette ein Ganzes bilden, so ist das Ganze inhaltsleer, weil der Dichter, wie er selbst (76) bekennt, „nur Eins und stets nur Eins“ wiederholt; so ist das Ganze ohne Zusammenhang, ohne fortschreitende

1) Shakespeare's Sonette, übersetzt von O. Gildemeister. Leipzig 1871.

2) The Life and Genius of Shakespeare. London 1864. p. 79 sqq. Vgl. Jahrb. 10, 81.

Entwickelung, ohne Harmonie, Plan und Ziel, und der grosse britische Dichter wäre hier zum Stümper herabgestiegen.

Gegen Brown spricht endlich der Umstand, dass nicht nur die beiden letzten Sonette, sondern noch einige andere weder auf den Freund, noch auf die Geliebte Bezug nehmen, wie z. B. Nr. 121, 123—125, 129, 146, die sich durch ihren tiefen Ernst auszeichnen und sicher ein Ausdruck der persönlichen Stimmung des Dichters sind.

Gerald Massey, dessen Theorie in dem Schweizer Fritz Krauss einen warmen Vertheidiger gefunden, schlägt einen Mittelweg ein. Er betrachtet die Sonette weder als historische Selbstbekenntnisse, noch als poetische Erfindungen ohne realen Hintergrund. Er unterscheidet zwei Abtheilungen: 126 Sonette verdanken ihren Ursprnng der zwischen dem Dichter und seinem Gönner Graf Southampton bestehenden Freundschaft; die übrigen 28 Sonette [1]) hat Shakespeare für William Lord Herbert, späteren Graf von Pembroke geschrieben, der auch das Manuscript von sämmtlichen Sonetten unter der Chiffre Mr W (illiam) H (erbert) dem Verleger Thorpe eingehändigt haben soll.

Eine Reihe Sonette der ersten Abtheilung richtet der Dichter an Southampton, andere aber lässt er in dramatischer Abwechselung den Grafen seiner Geliebten und späteren Gemahlin Elisabeth Vernon oder umgekehrt von dieser ihrem Geliebten widmen.

Die zweite Abtheilung dreht sich um die berühmte „schwarze Schöne“ der Sonette, unter welcher jedoch nach Massey und dessen Vertheidiger Krauss „nicht eine widerliche, zigeunerhafte, übelduftende Maitresse des grossen Dichters, sondern der strahlende Stern zweier Höfe, Philipp Sidney's unsterbliche Stella, die vielbesungene, vielgeliebte Lady Rich“ zu verstehen ist [2]). Krauss lässt es unentschieden, ob diese Sonette „nur als Parodie auf Sidney's Sonette,“ mit denen dieser die Lady verherrlicht hatte, geschrieben, oder ob sie durch eine Leidenschaft des jungen William Lord Herbert, eines Neffen Sidney's, veranlasst wurden. „War Herbert in einer solchen Leidenschaft befangen und

1) Nach der herkömmlichen Reihenfolge Nr. 57, 58 und 127—154, die Nummern 133, 134 und 144 ausgenommen, welche der ersten Abtheilung angehören.

2) Shakespeare's Selbstbekenntnisse von Fritz Krauss. Weimar 1882. S. 146.

drängte er Shakespeare, sie zu besingen," wie er dem Liebesverhältniss Southampton's einen dichterischen Ausdruck gegeben, so geschah es jedoch nicht „zum Zwecke der Liebeswerbung," so hat sich Shakespeare nicht „zum dichterischen Kuppler" erniedrigt, sondern vielmehr eine Befreiung von der unwürdigen Neigung durch die Poesie, vielleicht auch eine Art Rache an Lady Rich für den Dichter Sidney beabsichtigt, von dem sie in ihrer idealen Jugend gefeiert worden war, während sie später durch ihr emancipirtes Wesen einen düsteren Schatten auf denselben zurückfallen liess [1]).

Eine eingehende Analyse dieser vermittelnden Theorie würde zu weit führen. Mag dieselbe vor der Sonde der Kritik Stand halten oder nicht — der letzte Zweck der Studien Massey's ist festzuhalten. „Gross, edel, weise und gerecht," „unberührbar für das gemeine Menschliche" tritt Shakespeare's Charakter aus seinen Werken hervor [2]). Es gibt in denselben, wie Coleridge erklärt, „nicht eine wirklich verdorbene, lasterhafte Stelle. Es kommen Rohheiten vor, denn die Sitten und die Sprache der Zeit waren roh, aber es gibt nichts in der Wurzel Verdorbenes, keine hinterlistige Hinweisung auf das Schlechte. Das Laster schreitet nicht im Zwielicht der Seele im Gewande der Tugend einher. Man hört die Stimme des Unrechts und des Rechtes, der Wahrheit und des Irrens, aber es gibt keine Verwirrung des Urtheils. Er hat keine Milde für sentimentale Sünder, lässt nicht im letzten Augenblicke eine Zugbrücke nieder, um ihnen über den schwarzen Schlund hinweg zu helfen. Seine Linien sind so scharf gezogen, wie der Satz der Schrift, dass der Baum da liegen wird, wohin er fällt." Sind aber Shakespeare's Werke ein Reflex seines eigenen Seelenspiegels, dann können dessen Sonette unmöglich als poetische Selbstbekenntnisse betrachtet werden. Sie würden uns nicht den Blick in das Innere eines edlen Charakters erschliessen, sondern es wären „die Bekenntnisse einer durch und durch verkommenen Seele, nicht etwa aus Reue und Zerknirschung geschrieben, nein! ohne eine Spur von Selbstachtung, ohne das geringste Bewusstsein von der Schmach, die sie sich selbst zufügt — geschrieben zum Amüsement einiger gleich edelgesinnten Genossen! Diesen Charakter

1) A. a. O. 145.
2) A. a. O. 154.

Shakespeare's hat man hingenommen neben jenem anderen, den man in seinen dramatischen Werken fand [1]", wo er „den fleckenlosen Ruf" als den „reinsten Schatz" erklärt, „der Menschen werden kann," und sich wohl bewusst ist, dass es uns „zur Schande gereicht, selber die Trompete unserer unlauteren Absichten zu sein [2]." So hat man dessen Sonette missverstanden — ein Missverständniss, gegen welches der Dichter schon bei Lebzeiten protestirt hat, wenn wir der Versicherung John Benson's, des zweiten Herausgebers derselben, Glauben beimessen dürfen: „Ich wage, mit Vergunst, Euch hier einige ausgezeichnete und süssgedichtete Verse William Shakespeare's vorzulegen, die an sich jene Reinheit tragen, welche der Verfasser selbst, als er noch lebte, betheuerte [3])."

Aus allem erhellt, dass Shakespeare in den Sonetten nicht seine eigenen Herzensangelegenheiten, noch weniger ganze Episoden seines Lebens schildern, sondern mit den Sonettendichtern seiner Zeit um die Palme ringen wollte, sich daher an denselben Stoffen geübt, die seine englischen Vorbilder in Sonettenform zu besingen pflegten, und wie sie den Sänger selbstredend eingeführt habe. Sie lassen sich daher nicht oder nur mit grosser Vorsicht für biographische Zwecke verwerthen. Insbesondere lässt sich aus den erotischen Sonetten nicht beweisen, dass Shakespeare seine Frau missachtet und in unglücklicher Ehe gelebt habe.

Ueber den religiösen Standpunkt des Dichters geben uns die Sonette nur sehr wenig Aufschluss. Sie gehören wohl der Mehrzahl nach zu den früheren Erzeugnissen seiner Muse, die auch hier bisweilen wie in ‚Venus und Adonis,' ‚Tarquin und Lucretia,' der Geschmacksrichtung seiner Zeit folgend und die Gluth der Sinnlichkeit mit dem Feuer der Poesie verwechselnd, in Makart's Farben malt und die Grenzen der Aesthetik überschreitet. Daneben bekunden einzelne Sonette, die auf den Freund und die Geliebte keinen Bezug haben, einen tiefen religiösen Ernst. Im 146. Sonett beklagt der Dichter mit dem Apostel Paulus den Zwiespalt zwischen den Gelüsten des Leibes und

---

1) A. a. O. 155 f.

2) Othello 2, 3; 3, 3; König Richard II. 1, 1; Ende gut alles gut 4, 3. Vgl. Krauss 184 f.

3) Henry Brown, The Sonnets of Shakespeare 26.

dem höheren Streben der unsterblichen Seele und verkündet dann mit dem Ernste eines Busspredigers das oberste Gesetz der Ascese, die Entsagung und Abtödtung:

Kern meines sündigen Leibes, arme Seele!
Spielball rebell'scher Mächte, die dich kleiden,
Wie trägst du's nur, dass dir das Beste fehle,
Um dich an Prunk und Flitterstaat zu weiden?
Wie magst du nur auf dieses Haus von Staube,
Das du so kurz bewohnst, so viel verschwenden!
Musst du's verlassen, wird's zum Erb' und Raube
Den Würmern — doch, soll damit alles enden?
Drum, Seele, leb' und sorg' für dich allein,
Und was dein Staub verliert, sollst du gewinnen,
Für das Vergängliche tausch' Ewiges ein,
Sei arm nach aussen, mehr' den Reichthum innen.
Du lebst vom Tod so, wie von Menschen er,
Und wenn der Tod stirbt, gibt's kein Sterben mehr.

In den drei zusammenhängenden Sonetten 123—125 spricht der Dichter von einer hohen ernsten Liebe, mit der er dem stolzen Pyramidenbau der Zeit und ihren lügenhaften Annalen Trotz bietet, der er treu sein will: „Das schwör' ich und ich werd' es halten" — die, kein Kind der Staatsraison (child of state),

Bald bei der Zeit beliebt, bald ihr verhasst,
Bald angesehn als Blume, bald als Unkraut.
Nicht solch ein Anlass, nein! hat sie erzeugt;
Sie leidet nicht in eitlem Prunk und stirbt nicht
Am Todesstreich der Unzufriedenheit,
Wozu die Zeit veranlasst jetzt die Sitte.
Sie fürchtet Klugheit nicht noch Ketzertrug [1]),
Der um die Hefen kurzer Stunden streitet;
Und steht für sich in stolzer Einsamkeit,
Nicht Sommerhitz' und Winterfrost beachtend.

Als Zeugen dafür ruft er im Schlusscouplet die Thoren an:

Die selig sterben woll'n und lebten schmählich [2]).

Diese religiöse Anspielung legt es nahe, fast an ein Gebet zu Gott zu denken, wenn der Dichter, nachdem er Ehre, Ruhm, Schönheit und deren Trug verachtet, flehend fortfährt:

---

1) Policy, that heretic. Einem über alle christlichen Confessionen sich hinwegsetzenden Geiste, wozu man dermalen Shakespeare stempeln möchte, würde dieses mittelalterliche Epitheton nicht in die Feder geflossen sein.

2) Wich die for goodness, who have liv'd for crime.

Nein, lass mich hörig sein in deinem Herzen,
Und nimm mein Opfer, das zwar arm, doch frei,
Mit Niedrem nicht vermischt und ohne Kunst,
Ein wechselseit'ger Tausch nur, mich für dich!

Wir geben nunmehr denjenigen das Wort, welche Shakespeare für den Protestantismus in Beschlag nehmen.

Elze lässt es auf sich beruhen, ob Shakespeare's Vater Protestant war oder nicht, und fährt dann fort: „So viel ist sicher, dass der Dichter selbst nach den klarsten und unwiderleglichsten historischen Zeugnissen der protestantischen Kirche angehörte. ‚Shakespeare wurde, um uns Ulrici's schlagende Darstellung (1, 265) anzueignen, in der protestantischen Kirche zu Stratford getauft [und begraben]; er besuchte ohne Zweifel die Bürgerschule der Stadt und empfing hier ebenso unzweifelhaft den ersten Religionsunterricht in der protestantischen Lehre; die Erlaubniss zu seiner Verheirathung nach einmaligem Aufgebot wird von einem protestantischen Bischof ertheilt, die Ehe also auch in der protestantischen Kirche eingesegnet; — welcher Grund bleibt übrig, ihn für einen Katholiken zu halten?‘ Nehmen wir einen Augenblick an, die Sache verhielte sich umgekehrt, es wäre urkundlich erwiesen, dass Shakespeare in einer katholischen Kirche getauft und begraben worden sei, dass sein Aufgebot und seine Trauung nach katholischem Ritus vollzogen und seine Kinder katholisch getauft worden seien — was würden die Katholiken sagen, wenn ein protestantischer Erklärer, solchen Thatsachen ins Gesicht schlagend, Shakespeare für einen Protestanten auszugeben unternähme? Da würde es freilich mit den Worten der bekannten Fabel heissen: ‚Ja, Bauer, das ist ganz was anders‘ [1]."

In der That hat Herr Elze richtig prophezeit. Ich stimme dem von ihm geführten Beweise nicht zu; würde aber einem protestantischen Erklärer, der, wenn urkundlich feststände, dass Shakespeare nach katholischem Ritus getauft, getraut und beerdigt wurde, ihn dennoch für einen Protestanten ausgäbe, sofort zurufen: „Ja, Bauer, das ist was ganz anders!" In der That wäre dies auch was ganz anderes.

Der Pfarrer zu Stratford hat mit der übergrossen Mehrzahl der Beneficiaten Englands den von der Königin Elisabeth gefor-

1) Jahrb. 10, 109.

derten Suprematseid geleistet und sich dadurch von dem Papste getrennt. Von da an tragen seine Amtshandlungen den officiellen Charakter der englischen Staatskirche. Trotzdem können die oben angeführten Tauf- und Trauungsakte nicht als sicheres Beweismaterial für Shakespeare's Protestantismus gelten. Dies wäre der Fall, wenn neben der anglikanischen Pfarrkirche noch eine katholische existirt hätte, wenn Shakespeare und sein Vater bei der Wahl zwischen einem katholischen oder protestantischen Geistlichen, einer katholischen oder protestantischen Begräbnissstätte frei gewesen wären. Es ist aber bekannt, dass die Klöster aufgehoben, die Hierarchie und der Cultus der katholischen Kirche völlig unterdrückt und die Vornahme geistlicher Handlungen seitens katholischer Geistlichen gesetzlich verboten und mit strengen Strafen bedroht war. Gerade in dem Sterbejahre Shakespeare's (1616) wurden vier Priester, nämlich Thomas Atkinson, John Tulis, Thomas Macfield und Thomas Tunstal in York, Lancaster, Tyburn und Norwich „wegen Ausübung priesterlicher Functionen“ gehängt. Die Katholiken waren daher gezwungen, das Amt der Staatsgeistlichen in Anspruch zu nehmen, wenn sie nicht auf staatliche Anerkennung ihrer Ehe verzichten, ihre Kinder ungetauft lassen und sich zugleich der Gefahr harter Bestrafung aussetzen wollten. Die eheliche Consenserklärung vor den Geistlichen der Hochkirche als Standesbeamten hat die katholische Kirche ihren Mitgliedern in England sogar ausdrücklich erlaubt, um die staatliche Anerkennung ihrer Ehen zu erzielen. Auch in anderen protestantischen Ländern waren die Katholiken noch in unserem Jahrhundert gezwungen, sich von protestantischen Geistlichen trauen und ihre Kinder von denselben taufen zu lassen.

Dessgleichen ist die Beerdigung in der Kirche kein Beweis. Shakespeare hat dieselbe in seinem Testamente nicht verlangt, wie sein Schwiegervater Richard Hathaway und sein Freund John Combe gethan [1]). Wenn er Katholik gewesen, so musste ihm die einfachste Regel der Klugheit vorschreiben, mit seiner religiösen Ueberzeugung möglichst wenig Aufsehen zu erregen. Nichts hinderte die Stratforder, ihren berühmtesten Mitbürger und dessen Angehörige durch eine Begräbnissstätte in der Pfarrkirche zu ehren. Rector Davies kannte diese Begräbnissstätte;

1) Halliwell 292, 234.

dies hat ihn aber nicht abgehalten, von Shakespeare zu sagen: He dyed a papist. Ueberdies fehlt es nicht an Belegen, dass Katholiken, selbst Priester und Jesuiten, in protestantischen Kirchen beerdigt wurden. Der Jesuit Adrian Fortescue wurde 1653 in der Pfarrkirche von Huddington bei Worcester begraben und dessen Andenken durch eine Metallplatte erhalten. Ein anderer Katholik hat in der Kathedrale von Salisbury, ein dritter zu Hereford eine Ruhestätte gefunden, während in der Stidd curch bei Ribchester die Steinplatte zu sehen ist, welche die Ueberbleibsel des Dr. Petre bedeckt, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Amt eines apostolischen Vicars für den Norddistrikt bekleidete.

Wenn Elze's Beweisführung ohne weiters richtig wäre, dann müsste er ebenso annehmen, dass der Vater des Dichters und zwei seiner Geschwister katholisch gewesen seien. Denn ersterer wurde unter der Königin Maria (1553—1559) in der damals katholischen Dreifaltigkeitskirche zu Stratford getraut und dessen Tochter Johanna am 15. September 1558 und wahrscheinlich auch noch ein älteres Kind [1]) in derselben Kirche nach katholischem Ritus getauft.

Von grösster Bedeutung ist das christliche Bekenntniss, welches der in Selbstbekenntnissen äusserst wortkarge Dichter in seinem Testamente niederlegt. Der Eingang desselben lautet: „Im Namen Gottes, Amen. Ich, W. Sh. . . . in vollkommener Gesundheit und Gedächtnisskraft, Gott sei gepriesen, mache und verordne hiemit meinen letzten Willen und Testament in folgender Weise und Form: Nämlich zuerst empfehle ich meine Seele in die Hände Gottes meines Schöpfers, hoffend und sicherlich glaubend, durch die alleinigen Verdienste Jesu Christi meines Erlösers theilhaftig zu werden des ewigen Lebens, und meinen Leib der Erde, aus der er gemacht ist [2]).“

Elze bemerkt hierzu: „Dieser Eingang ist nichts als die stehende Formel der protestantischen Testamente damaliger Zeit und beweist nicht das mindeste für Shakespeare's Kirchlichkeit, sondern nur für seinen Protestantismus, insofern die Rechtfertigung durch den Glauben allein (sola fide) eine der wichtigsten protestantischen Unterscheidungslehren ist [3]).“ Auch

1) Vgl. Halliwell 28.
2) Halliwell 275.
3) William Shakespeare 525, vgl. Jahrb. 10, 108.

Bernays erklärt in seiner Kritik des Buches von Rio : „Shakespeare's letzter Wille beginnt auf gut protestantisch mit dem Bekenntniss, dass er ‚hoffe und sicherlich glaube, durch das alleinige Verdienst Jesu Christi, seines Heilandes (through thonelie merites of Jesus Christe my Saviour), des ewigen Lebens theilhaftig zu werden‘ [1]).“

Diese Behauptungen sind nicht begründet. Man kann erstens nicht von einer „stehenden Formel protestantischer Testamente“ reden. Elze hat die von Halliwell veröffentlichten Testamente im Auge [2]). Dieselben erstrecken sich auf mehr als ein Jahrhundert. Die beiden ältesten von Shakespeare's Grossältern mütterlicher Seits, Robert und Agnes Arden, stammen aus dem Jahre 1556 und 1579; darauf folgt das Testament seines Schwiegervaters Richard Hathaway v. J. 1581; dann das seines Freundes John Combe v. J. 1614, sein eigenes v. J. 1616 und endlich das von seiner Enkelin Elisabeth v. J. 1669, mit deren Tod (1670) die directe Nachkommenschaft des Dichters erloschen ist. Alle diese Testamente beginnen ohne Ausnahme mit den Worten: In the name of God, Amen. Alle empfehlen die Seele Gott und den Leib der Erde an. Dies geschieht aber nicht in „stehender,“ sondern in wechselnder Formel. Nur in dem Testament von Elisabeth ist ein solcher frommer Ausdruck der Hingebung an Gott nicht zu finden. Robert Arden empfiehlt seine Seele „dem allmächtigen Gott und unserer gebenedeiten Frau der heiligen Maria und der ganzen heiligen Gesellschaft des Himmels an.“ Dieses Testament stammt aus der Zeit des Königs Philipp und der Königin Maria, deren Namen ausdrücklich genannt werden. Seine Frau Agnes empfiehlt ihre Seele in kürzerer Form „dem allmächtigen Gott, ihrem Schöpfer und Erlöser.“ Hathaway empfiehlt seine Seele „dem allmächtigen Gott, vertrauend durch die Verdienste des Leidens Christi gerettet zu werden;“ Combe „Gott seinem Schöpfer, hoffend und fest glaubend, dass er durch das einzige Verdienst Jesu Christi, seines einzigen Heilandes und Erlösers, nach seinem Leben in der That des ewigen Lebens theilhaftig werde.“ Damit stimmt Shakespeare's Formel am meisten überein. Elze glaubt darin „die Rechtfertigung durch den Glauben allein, eine der wichtigsten protestan-

1) Jahrb. 1, 232.
2) The Life of William Shakespeare 15, 12, 292, 234, 275, 318.

tischen Unterscheidungslehren," zu finden; Bernays erkennt darin ein „ächt protestantisches" Bekenntniss; der Katholik wird die Formel für ächt katholisch erklären. Die katholische Kirche lehrt zwar, dass wir nicht nur das Gebot des Glaubens, sondern alle Gebote Gottes halten und dadurch uns des Himmelreiches würdig machen müssen. Sie erklärt mit demselben Nachdruck wie Shakespeare (Sonett 124) diejenigen für „Thoren,"

Die selig sterben woll'n und lebten schmählich.

Aber trotzdem hat auch das Wort einen ächt katholischen Sinn, dass wir das ewige Leben einzig und allein den Verdiensten Jesu Christi verdanken. Denn durch diese allein ist uns nach der Erbsünde die Himmelspforte erschlossen; durch sie allein werden wir befähiget, gottgefällige Werke zu vollbringen; allein um der Verdienste Christi willen können wir auf Verzeihung rechnen für die bösen Werke, mit denen wir uns selbst den Himmel aufs neue verschlossen haben. Wie kann ein armer Sünder, und als solcher muss sich Gott gegenüber ein jeder bekennen, bei dem Gedanken an Tod und Gericht sich mit seinen Verdiensten brüsten! Das würde den selbstgefälligen Hochmuth eines Pharisäers bekunden. Wie Shakespeare sich in seinem Testamente ausdrückt, so drücken sich auch die katholischen Gebet- und Unterweisungsbücher vor und während der Reformation aus. „Du sollst all deine Hoffnung und Vertrauen auf nirgend anders setzen," heisst es in dem ‚Weihegärtlein' von 1509, „denn auf das Verdienen und den Tod Jesu Christi." „Alles menschliche Heil steht an dem Leiden Christi, dadurch allein wir erlösst worden, gesichert worden und zu dem Himmel genommen und eingeführt werden." Wie aber dieses ausschliessliche Vertrauen auf das Verdienst Jesu Christi mit der Lehre von den guten Werken zu vereinigen sei, erklärt der ‚Schatzbehalter,' indem er den Christen, welchen „der böse Feind anfechten wollt mit der Hoffart" auf seine guten Werke, ermahnt, „auf den Artikel von dem Leiden Christi" zu deuten und zu sprechen: „Nein, mit meinen kleinen, wenigen, zeitlichen und gebrechlichen Werken wäre es unmöglich, dass ich die ewige vollkommene Seligkeit verdient hätte. Aber dieser ist, der sie uns verdient hat[1])." In diesem Punkte stimmt Shakespeare mit dem katholischen Volksglauben seiner Zeit überein.

1) Weitere Belege bei Janssen ‚An meine Kritiker' 37 f., Gesch. des deutschen Volkes 1, 35.

Kurz sei hier noch einer Notiz in der Rechnung des Kämmerers von Stratford v. J. 1614 gedacht, wonach aus der Stadtkasse „xx. d. [1 Schill. 8 P.] für ein Quart Sekt und ein Quart Claret-Wein, gegeben einem Prediger (preacher) in dem New Place“ (Shakespeare's Wohnhaus in Stratford), ausgezahlt wurde. Dyce glaubt, unter diesem Prediger sei nicht ein Geistlicher der Staatskirche, sondern ein puritanischer Prediger zu verstehen. „Jedenfalls ist anzunehmen, fährt dann Ulrici fort, dass kein puritanischer Prediger das Haus eines Papisten oder auch nur eines des Papismus verdächtigen Mannes betreten haben wird.“ Er hält es sogar für wahrscheinlich, das Shakespeare, der in seinen Dramen doch bei jeder Gelegenheit eine Lanze gegen die Puritaner eingelegt, trotz seiner wunderbaren Intuitionskraft sich in der Beurtheilung dieser Fanatiker dennoch getäuscht, „in den letzten Jahren seines Lebens“ zu besserer Einsicht gekommen, sich auf deren Seite geschlagen und sein geräumiges Haus zu deren Zusammenkünften hergegeben habe [1]).

Diese Combinationen entbehren aber jeglicher Unterlage. Es handelt sich hier gar nicht um eine puritanische Zusammenkunft, sondern um einen officiellen Ehrenwein, den die gute Stadt Stratford bei mannigfaltigen Anlässen zu bewilligen pflegte. Nach den von Halliwell veröffentlichten Rechnungen der Stadtkämmerei wurde diese Ehre in den Jahren 1617, 1622, 1625 auch vier Predigern zu Theil. Dass unter preacher nicht ein puritanischer Geistlicher, sondern ein Prediger, ein Festredner zu verstehen sei, erhellt aus der Angabe, der angekaufte Wein sei für den Prediger, „der hier prediget,“ sei „für dessen hier gehaltene Predigt“ bestimmt [2]). Dieses Ehrengeschenk wurde dem Betreffenden in das Gast- oder Privathaus gesandt, in dem er abgestiegen war [3]). Einen solchen fremden Festredner, den er vielleicht in London kennen und schätzen gelernt, hatte der gastfreundliche und tolerante Shakespeare in seinem ge-

1) In der Einleitung zu der von Ulrici redigirten Uebersetzung der dramatischen Werke Shakespeare's 1, 53. Vgl. Halliwell 270.

2) 1622. Payd for two quartes of sacke that was sent to a preacher to the Lieon that preache heare xx. d.

1617. Payde for a quarte of sacke and a quart of clarett wyne beestowed of Mr. Harris for his sermon made heire. xx. d. — Halliwell 105.

3) 1597 at the Swann. — 1625. A quart of sacke sent to Mr. Smythes at the Crose for Mr. Warde the precher j. s. — Ibid. 101, 106.

räumigen Hause aufgenommen. Daraus lässt sich ein Schluss auf die puritanische Gesinnung des Dichters nicht ziehen. Noch weniger, wenn der Prediger bei dem Schwiegersohne Shakespeare's, dem Arzte Dr. Hall, der gleichfalls in New Place wohnte, abgestiegen war.

Elze macht noch auf folgende Punkte aufmerksam. Der eben erwähnte Dr. Hall († 1635) sei ein entschiedener, streng kirchlicher Protestant gewesen. Dies gehe aus dessen mit dem Jahre 1517 begonnenen Krankenjournal hervor. In der zweiten Vorrede zu seinen von James Cooke 1657 herausgegebenen Select Observations werde dessen Tüchtigkeit und Beliebtheit als Arzt durch die Bemerkung: Nay, such as hated him for his Religion, often made use of him, ins hellste Licht gestellt. Er selbst vergesse nie, in seinem Journal zu bemerken, wenn sein Patient ein Katholik war [1]). Nach seiner Genesung von schwerer Krankheit habe er selbst ein Dankgebet „in echt protestantischem Geiste" niedergeschrieben. Nach all dem frägt Elze: „Sollen wir nun glauben, dass ein so ausgesprochener Anti-Katholik sich mit einer katholischen Familie verbunden und Shakespeare's Tochter geheirathet haben würde, wenn dieser ein Anhänger Roms gewesen wäre [2]) ?"

Ob nun das von Elze gewonnene Resultat so „unzweideutig" aus dem Krankenjournale hervorgeht, kann ich leider nicht controliren. Das „echt protestantische" Gebet ist nicht mitgetheilt; was aber mitgetheilt wird, fände eine sehr einfache Erklärung, wenn Dr. Hall Katholik gewesen wäre: denn auch die Katholiken wurden ihrer Religion wegen gehasst, und die Angabe der Religion bei seinen katholischen Patienten und zwar nicht mit einem gehässigen, sondern mit dem ihnen zukommenden Namen setzt noch nicht einen „Anti-Katholiken" voraus. Aber selbst angenommen, Dr. Hall sei in späteren Jahren Protestant gewesen, so wissen wir noch immer nicht, welche Gesinnung er im Jahre 1607, in welchem er sich mit Shakespeare's Tochter Susanna vermählte, gehabt habe; denn in jener Zeit religiöser Gährung hatten gar viele ihre definitive Entscheidung in Sachen der Religion erst zu treffen. Ueberdies wäre

1) Z. B. Mrs Peerse of Anson, Roman Catholicke (p. 28). — Browne, a Romish priest. The Catholick was cured (p. 41). — Mrs Richardson, Roman Catholick (p. 167).

2) W. Shakespeare von Karl Elze 527 f.

es ja nicht unmöglich, dass Dr. Hall trotz der Verschiedenheit in der Religion sich dennoch Susanna zur Frau auserwählte, von der die Grabschrift in der Stratforder Kirche rühmend sagt:

Voll klugen Geistes, war doch ihr bester Theil
Der fromme Geist, der sie geführt zum Heil:
Etwas von Shakespeare war in dem; der kam
Allein von ihm, der sie jetzt zu sich nahm[1]).

Für Shakespeare's Protestantismus wird von Ulrici selbst diese Grabschrift angerufen, „in welcher die ‚gute Mistress Hall‘ wegen ihrer besonderen Frömmigkeit gerühmt, aber auch Shakespeare's Name in so unmittelbarer Verbindung mit dem ihrigen genannt wird, dass unmöglich angenommen werden kann, er habe im Geruch eines Papisten . . . gestanden[2]).“ Auffallender Weise hat der gelehrte Interpret übersehen, dass die beiden Namen nur bezüglich der natürlichen Begabung, welche vom Vater auf die Tochter übergegangen, in harmonische, bezüglich des frommen Sinnes aber, den die Tochter ganz und gar von Gott und zu keinem Theile vom Vaterhause empfangen hat, in oppositionelle Verbindung gebracht werden. Vielleicht hat aber der Verfasser der Grabschrift daran gar nicht gedacht und nur die geistreiche Susanna mit einer geistreichen, wenngleich nicht ganz zutreffenden Antithese feiern wollen. Mit solchen Argumenten kann man auch das Unmögliche beweisen.

Weitere positive Momente zur Entscheidung der vorliegenden Streitfrage sind bis jetzt nicht entdeckt worden.

Nach den allgemeinen confessionellen Verhältnissen Englands und der guten Stadt Stratford insbesondere, die auch noch unter der Regierung Elisabeth's dem alten Glauben mit Eifer anhing, konnte Shakespeare allerdings Protestant, aber ebenso gut Katholik sein, wie die Catesby's, Clopton's, Arden's, wie sein Landsmann und Freund Richard Burbadge, dem die Hauptrollen bei Aufführung seiner Dramen zufielen und dessen er in seinem Testamente gedenkt. Die officiellen Actenstücke der Taufe und der Proclamationsdispens, die Begräbnissstätte sprechen zu Gunsten des Protestantismus. Die Recusantenliste, auf

1) Witty above her sexe, but that's not all,
Wise to salvation was good Mistris Hall:
Something of Shakespeare was in that; but this
Wholy of him, with whome shes now in blisse.

2) Allg. Einl. zur Uebers. von Shakespeare's Dramen 1, 154.

der der Name seines Vaters steht, der unaufgeklärte, wirkliche oder scheinbare Rückgang in dessen Vermögensverhältnissen, dessen Enthebung von allen städtischen Ehrenämtern zur Zeit der verschärften Katholikenverfolgung, die Abkunft seiner Mutter von der entschieden katholischen Familie Arden, endlich das apodiktische Zeugniss von Davies, einem protestantischen Geistlichen, der in der Nachbarschaft von Stratford angestellt war und zu einer Zeit lebte, in der noch die Enkelin des Dichters und andere Zeitgenossen desselben am Leben waren, sprechen zu Gunsten des Katholicismus.

Bei ruhiger Erwägung der Gründe für die eine und die andere Meinung wird man aber gestehen müssen, dass die historischen Quellen zu spärlich fliessen, um ein sicheres und bestimmtes Urtheil zu fällen[1]. Man muss daher des Dichters eigene Werke zu Rathe ziehen und prüfen, ob sie nicht vielleicht uns sein religiöses Denken und Fühlen verrathen. Nach der Meinung des Cardinals Wiseman „hat vielleicht kein anderer Schriftsteller gelebt, der sich selbst so vollkommen in seinen Schriften abgespiegelt, wie Shakespeare. Denn wenn die Künstler sagen, jeder grosse Meister habe mehr oder weniger in seinen Werken charakteristische Eigenthümlichkeiten seines eigenen Wesens zur Darstellung gebracht, so gilt dies ganz besonders von unserm grössten Dramatiker, dessen Genie, dessen Geist, dessen Herz, dessen ganze Seele in jeder Seite und jeder Zeile seiner unvergänglichen Werke lebt und athmet[2].“

1) Zu demselben Resultate gelangte auch H. Thurston in der kath. Zeitschrift The Month 1882 Nr. 215 pag. 1—19.

2) William Shakespeare 12.

## B. Shakespeare's Dramen.

Shakespeare ist ein Dramatiker. Als solcher will er in seinen Dichtungen zunächst nicht der eigenen Gesinnung, sondern den Gedanken und Gefühlen der Personen, welche er auf die Bühne bringt, Ausdruck geben. Es ist daher schwierig, aus deren Aeusserungen auf die eigene Ueberzeugung des Dichters zu schliessen. Sicher darf es nur mit Vorsicht geschehen. Dies gilt insbesondere bei Shakespeare, der sich in hundert fremden Rollen so natürlich zu bewegen versteht, als ob er die innerste Geschichte seines eigenen Seelenlebens offenbarte. Aber trotzdem ist dieser Rückschluss vollkommen berechtiget. Bei Shakespeare spricht noch ein besonderes Moment dafür. Er hat den Stoff zu den farbenreichen Gemälden seiner Charakterrollen nicht durch trockene Studien zusammengestoppelt, sie sind nicht das Ergebniss mühsamer Reflexionen, sondern mit seiner schöpferischen Phantasie versetzt er sich in die Situation seiner Lieblingsfiguren, vergisst sich selbst, lebt nur in ihnen und braucht dann, wenn er sie schildern will, nur sein eigenes Selbst in diesem neuen Leben wiederzugeben.

Dies erklärt es auch, dass er so rasch und sicher gearbeitet und, wie überliefert ist, niemals nöthig hatte, eine Zeile zu tilgen. Seine Figuren sind zwar ganz aus dem Leben gegriffen, und doch existirte kein Faulconbridge, kein Percy, kein Edgar, kein Biron, kein Falstaff, so wie sie von Shakespeare geschildert worden. Nur wenn der Dichter selbst als Percy auf dem Theater der Welt erschienen wäre, würden wir das volle Ebenbild dieser Bühnenfigur vor Augen haben. Man merkt es diesen Charakterzeichnungen an, dass sie Shakespeare's Geschöpfe sind, von seinem Wesen und Genie angenommen haben. Der ideale Schwung des geborenen Dichters ist auf sie übergegangen und stellt sie eine Stufe über die Wirklichkeit des Tageslebens. Neben und mit der Bühnenfigur erscheint der

Dichter selbst und lässt uns einen Blick in seinen eigenen liebenswürdigen Charakter werfen. Es kommt nun darauf an, genau zu unterscheiden, was er die Bühnenfiguren in ihrem und was er sie zugleich in seinem eigenen Namen sagen lässt.

Diese Unterscheidung ist bezüglich der Streitfrage, um die es sich hier handelt, dadurch erleichtert, dass sich gewisse Gesetze nachweisen lassen, die Shakespeare in allen seinen Dramen unverbrüchlich einhält und durch die er sich von den zeitgenössischen Dichtern scharf unterscheidet.

Er kennt genau die Lehren, Cäremonien, Gebräuche der katholischen Kirche; er bewegt sich auf diesem ausgedehnten Gebiete so sicher wie ein Kind im Mutterhause. Verstösse, welche bei akatholischen Schriftstellern, auch bei den ausgezeichnetsten, die über katholische Dinge schreiben, an der Tagesordnung sind, lässt er sich niemals zu Schulden kommen.

Noch auffälliger ist, dass er gerade jene dogmatischen Lehren, die den Protestanten missfallen und in den 39 Articles of Religion mit schwarzer Kreide notirt sind, mit Vorliebe behandelt. Hieher gehört die katholische Ascese, das häufige Gebet, Fasten, Gelübde, das ganze klösterliche Leben, die Verehrung der Heiligen, der Empfang der Sterbsakramente, die Lehre vom Fegfeuer. Mit derselben Vorliebe vertieft er sich in schwierige Fragen der christlichen Moral, so dass er fast in den Ruf eines Casuisten gekommen ist.

Umgekehrt sind ihm Luther's und Calvin's Fundamentallehren von dem totalen Verderbniss der menschlichen Natur in Folge der Erbsünde, von der Leugnung der Willensfreiheit, von der Rechtfertigung durch den Glauben allein völlig unbekannt. Auch die Verwerfung der Tradition in Sachen des Glaubens, die freie Schriftforschung und die Polemik gegen den Papst wird man bei ihm vergebens suchen. Wiederholt proclamirt er das gerade Gegentheil.

Noch lehrreicher als die Behandlung der Unterscheidungslehren ist der in die Augen springende Unterschied, den Shakespeare bei Schilderung geistlicher Personen: hier der katholischen Mönche, Einsiedler, Nonnen, Bischöfe und Priester, dort der zeitgenössischen puritanischen und anglikanischen Geistlichkeit, mit consequenter Strenge walten lässt.

Diese Punkte müssen der Reihe nach geprüft werden.

Von besonderer Bedeutung sind ferner drei Historien: König Johann, Heinrich V. und Heinrich VIII.

Nichts ist interessanter als den Dichter zu belauschen, wie er bei Umarbeitung des alten Stückes ‚König Johann', dessen Verfasser nicht bekannt ist, von Zeile zu Zeile alle antikatholischen Stellen sorgfältig ausmerzt.

In Heinrich V. schildert er die ächt katholische Frömmigkeit seines Lieblingshelden fast noch mit mehr Vorliebe, als dessen Weisheit im Rathe, dessen Heldenmuth im Kriege und Liebenswürdigkeit im familiären Verkehre.

Am Schlusse seines Lebens schreibt er endlich noch ein Drama mit religiösem Hintergrunde, ‚Heinrich VIII.,' welches das schärfste Verdict über den Urheber des anglikanischen Schismas ausspricht und in der Rechtfertigung der Königin Katharina eine Rechtfertigung der katholischen Kirche enthält.

Wir beginnen mit der Galerie der geistlichen Personen, die in Shakespeare's Dramen geschildert werden.

## I. Shakespeare's Geistlichkeit.

Von jeher hat die Reformation dem Ordensleben und allem, was damit zusammenhängt, unsympatisch gegenüber gestanden. In England war die Phrase von „der Unwissenheit und dem Aberglauben der Mönche" zu Shakespeare's Zeiten fest eingebürgert. Aber der grosse britische Dichter hat sich vor diesem Vorurtheile seiner Landsleute nicht gebeugt. So oft er von Ordenspersonen handelt — und er thut es gern und zuweilen mit breitem Wohlbehagen — immer entwickelt er dabei eine Detailkenntniss, ein Eindringen in den Geist dieser kirchlichen Institutionen und eine Hochachtung vor denselben, wie man sie sonst nur bei einem mit seiner Kirche in lebendigem Contact stehenden Katholiken erwarten kann und darf. Wo der Dichter diese Kenntnisse und diese Auffassungsweise sich angeeignet, ist schwer zu entscheiden.

Seit Aufhebung der 645 Klöster, die England vor der Reformation zählte, war nahezu ein halbes Jahrhundert verflossen. Bereits i. J. 1536 hatte Heinrich VIII. die Confiscation von 376 kleinern Klöstern beantragt, in denen, wie es in der Bill heisst, Zügellosigkeit eingerissen, während in den grössern Klöstern, „wofür Gott Dank sei, die Disciplin gut gehalten und

beobachtet wird." Im Unterhause stiess die Bill jedoch auf Schwierigkeiten. Um diese zu heben, befahl der König den Gemeinen, ihn des Vormittags auf seinem Gange zu erwarten, wo er sie bis spät am Nachmittage harren liess, dann mit zornigen Blicken erklärte: „Ich höre, meine Bill will nicht durchgehen; ich will aber, dass sie durchgehe, oder ich will ein Paar von euren Köpfen." Damit erreichte der Tyrann seinen Zweck. Vier Jahre später waren die eingezogenen Güter dieser kirchlichen Institute bereits vergeudet. Ohne Angabe von Gründen wurden nun auch die übrigen 269 Klöster, in denen noch vor vier Jahren „die Disciplin gut beobachtet wurde," zu Gunsten des Königs und seiner Erbnehmer aufgehoben.

Nach Einführung der calvinischen Lehrsätze wurde der Widerwille gegen das Ordensleben grundsätzlich gepflegt und erhielt in den 39 Articles of Religion, insbesondere in Art. 14 Of Works of Supererogation, worin die Lehre von den sog. evangelischen Räthen eine frevelhafte Anmassung (arrogancy and impiety) genannt wird, eine dogmatische Unterlage. Shakespeare kennt diesen Widerwillen nicht; er liebt es vielmehr, die ideale Seite dieser Institutionen, mit deren Geist und Einrichtungen er ganz vertraut ist, in seinen Dichtungen zu verherrlichen.

Zum Beweise dafür lassen wir seine Mönche und Nonnen Revue passiren.

## 1. Shakespeare's Mönche.

### Pater Lorenzo.

In drei Schauspielen hat Shakespeare ein anschauliches Bild von einem Mönch gezeichnet. An der Spitze steht Pater Lorenzo in ‚Romeo und Julia.'

Am frühen Morgen verlässt er seine Zelle, um heilsame Kräuter zu sammeln. Auf dem Wege lässt ihn der Dichter eine naturphilosophische Betrachtung, so erhaben und lieblich wie ein Frühlingsmorgen, über Werden und Sterben und den Nutzen der Pflanzen anstellen, der „Kinder mannigfalt," so all' der Erde Schooss empfangen, die, „gesäugt von ihr, an ihren Brüsten hangen." Sofort erscheint er als ein Mann, der durch sein Wissen und den Ernst seiner Lebensauffassung alle übrigen Personen des Trauerspiels überragt. Aber diese Gelehrsamkeit

hindert den guten Pater nicht, der Herzensvertraute seines „Sohnes“ Romeo zu sein. Heute noch will dieser von dem „geistlichen Vater“ durch den Ehesegen mit Julia, der Tochter des Todfeindes seiner Familie, die er erst vor einigen Stunden kennen gelernt, verbunden sein. Lorenzo warnt vor den drohenden Gefahren, erkennt aber bald, dass jede Widerrede vergeblich sei, und erklärt endlich:

> Ich bin aus einem Grund geneigt dir beizustehn:
> Vielleicht dass dieser Bund zu grossem Glück sich wendet,
> Und eurer Häuser Groll durch ihn in Freundschaft endet.

Mit dieser feinen Wendung, die der Dichter jedoch schon in seiner Quelle, nämlich in Arthur Brooke's Gedicht The tragical history of Romeus and Juliet, vorgefunden, erreicht er sein Ziel, ohne dem noblen Charakter Lorenzo's in einer so delicaten Affaire Eintrag zu thun.

Wie charakteristisch für den idealen Mönch, den Shakespeare zeichnen wollte, sind ferner die Worte, die er ihm vor der Trauung in den Mund legt:

> Kommt, kommt mit mir! wir schreiten gleich zur Sache.
> Ich leide nicht, dass ihr allein mir bleibt,
> Bis euch die Kirch' einander einverleibt! 2, 6.

Kaum vermählt, tödtet Romeo im Zweikampf den Tybalt, Julia's Vetter, und wird desshalb aus Verona verbannt. Um den rasenden Romeo zu trösten, nimmt Lorenzo zur „Philosophie, der Trübsal süsser Milch,“ seine Zuflucht (3, 3). Dem Dichter schwebt hier wahrscheinlich das von Boëthius im Gefängniss geschriebene Werk De consolatione philosophiae vor Augen. Schon A. W. Schlegel[1]) findet es „sonderbar, dass diesem Mönche bei allen Gelegenheiten religiöse Vorstellungsarten ebenso weit aus dem Wege liegen, als ihm sittliche Betrachtungen geläufig sind.“ Gleicher Weise bemerkt Gervinus: „Es ist eigen, dass sein Mönch Lorenzo gerade die süsse Milch der Philosophie darreicht und nicht die der Religion[2]).“ Aber abgesehen davon, dass schon Bandello „den ehrwürdigen Bruder Lorenzo da Reggio“ als „grossen Philosophen und erfahren in vielen Dingen[3])“ einführt, dass fast alle hervorragenden Philosophen

1) W. 7, 86.
2) Shakespeare. Von G. G. Gervinus 4, 421.
3) Vgl. Echtermeyer's Quellen des Shakspeare 1, 17.

des Mittelalters Mönche waren und diese Wissenschaft in den Klöstern die treuesten Pfleger gefunden, ist vor allem zu beachten, dass Lorenzo bei einem jungen Manne, der in seiner Leidenschaft kaum mehr den Gründen der Vernunft zugänglich war, sich unmöglich einen Erfolg von den entlegenern Gründen des Glaubens versprechen durfte. Freilich wird einem Protestanten die ganze Erscheinung dieses einfachen, wissenschaftlichen und klugen Ordensmannes recht fremd und auffallend vorkommen. Man vermisst das hyperderbe, possenhafte Wesen, die Unwissenheit, den Aberglauben und den handwerksmässigen Salbader — Eigenschaften, mit denen akatholische Schriftsteller ihre Mönche zu charakterisiren pflegen, während der Fürst der englischen Dichter hier und anderswo über den Mönch wie ein katholischer Christ denkt. Vielleicht hatte er einen Mann vor Augen, den er im persönlichen Verkehr kennen gelernt hatte.

Alle lässt er in das Lob des Paters einstimmen. Romeo verehrt in ihm „den Gottesgelehrten, den Gewissensrath, den Sündenvergeber, den erprobten Freund“ (3, 3). Selbst die oberflächliche Amme ist entzückt über seine Weisheit:

> O je! ich blieb' hier gern die ganze Nacht
> Und hörte gute Lehr.' Da sieht man doch,
> Was die Gelahrtheit ist!

Capulet, Julia's Vater, bekennt:

> So wahr Gott lebt, der würd'ge, fromme Pater,
> Von unsrer ganzen Stadt verdient er Dank. 4, 2.

Und Julia weist den Gedanken, dass Lorenzo in der Phiole ihr Gift gegeben, damit sie stürbe, und ihr geheimer Ehebund ihn nicht entehre, entrüstet zurück, „denn er ward stets ein frommer Mann erfunden.“ „Wie eine milde sorgsame Vorsehung, schreibt schon A. W. Schlegel, die jedoch nicht mächtig genug ist, um dem feindseligen Zufalle vorzubeugen, steht von Anfang an Bruder Lorenzo in der Mitte der beiden Liebenden. Kein Heiliger, aber ein Weiser in der Mönchskutte, ein würdiger, sanftdenkender Alter, fast erhaben in seiner vertrauten Beschäftigung mit der leblosen Natur und äusserst anziehend durch seine ebenso genaue Kenntniss des menschlichen Herzens, die mit einer fröhlichen, ja witzigen Laune gefärbt ist. So liebenswürdig er sich zeigt, lassen uns doch seine naivsten Aeusserungen noch eine achtungswürdige Gewalt in seinem Wesen

fühlen. Er hat einen schnellen Kopf, sich in den Augenblick zu finden und ihn zu nutzen; muthig in Anschlägen, Entschlüssen, fühlt er ihre Wichtigkeit mit menschenfreundlichem Ernst und setzt sich ohne Bedenken Gefahren aus, um Gutes zu stiften. Wenn er thut, was seine jungen Freunde von ihm verlangen, so gibt er nicht leidend ihrem Ungestüme nach, sondern seiner eigenen Ueberzeugung, seiner Ehrerbietung vor einer Leidenschaft wie diese, welche sein Herz erräth, wenn er gleich ihre Herrschaft nie an sich selbst erfuhr oder wenigstens die geläuterte Atmosphäre seines Daseins längst nicht mehr von Stürmen getrübt wird[1]." Und damit keine Tugend fehle, lässt der Dichter den Pater nach dem trostlosen Misslingen seines kühnen Planes noch voll Demuth sprechen:

Ist etwas hier
Durch mich verschuldet, lasst mein altes Leben,
Nur wenig Stunden vor der Zeit, der Härte
Des strengsten Richterspruchs geopfert werden. 5, 3.

Mit diesem Bekenntniss tritt Lorenzo von der Bühne ab. Sein höchstes Ziel, die Aussöhnung der Familien Capulet und Montague, lässt ihn der Dichter trotz aller Unglücksfälle doch noch erreichen.

Diese Verherrlichung der katholischen in England bis aufs Blut verfolgten Institution des Mönchthums gewinnt noch an Bedeutung, wenn man erwägt, wie sehr sich Shakespeare dadurch von den zeitgenössischen Dichtern unterscheidet, die es nicht unterlassen konnten, dieselbe Institution, sogar in derselben Novelle, heftig anzugreifen. Ein klassischer Zeuge hiefür ist Arthur Brooke, der Verfasser des Gedichtes The tragical history of Romeus and Juliet, das dreissig Jahre vor Shakespeare's gleichnamiger Tragödie erschienen und diesem, wie schon Malone bewiesen, ausschliesslich als Quelle gedient hat. Brooke wahrt seinen protestantischen Standpunkt, indem er schon in der Vorrede dem Leser bemerkt: „Diese tragische Geschichte ist geschrieben, um dir ein Paar unglückliche Liebende zu zeigen, die sich unkeuscher Begierde zu eigen geben, thörichte alte Weiber und abergläubische Mönche, die rechten Förderer und Helfershelfer unsauberen Thuns, zu ihren Vertrauten und Rathgebern machen, alle Gefahren wagen zur Büssung ihrer

---

1) A. W. Schlegel's sämmtl. W. 7, 85. Vgl. Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare 2, 210.

Lust, die Ohrenbeichte, den Schlüssel der Unzucht und des Verraths, zur Förderung ihres Zweckes benutzen." Falscher Eifer führte Brooke dahin, dass er sogar die von Lorenzo eingesegnete Ehe in Widerspruch mit dem kanonischen Recht nicht als rechtmässig anerkennt, sondern sie als Missbrauch „des ehrenvollen Namens der rechtmässigen Ehe" bezeichnet, „um die Schande verstohlener Buhlschaft zu bemänteln[1]." Dadurch ist das Ideale dieser wunderbaren Dichtung wie mit einem Schlage vernichtet. Nicht minder auffällig ist Johnson's Befangenheit. „Mit welchem dumpfen Sinne," sagt A. W. Schlegel, „muss er den Dichter gelesen haben, da er meint, Shakespeare habe an Julien ein Beispiel der bestraften Heuchelei aufstellen wollen, weil sie ihre Streiche meistens unter dem Vorwand der Religion spiele. Was für Namen soll man einer so dickhäutigen Fühllosigkeit geben[2]?" Solche Missverständnisse hat der Dichter sicher nicht verschuldet. Nicht als Beispiel bestrafter Heuchelei, sondern als Sühnopfer des alten Grolles zwischen den beiden Familien, der, zu neuer Wuth entfesselt, „Bürgerhände taucht in Bürgerblut," stellt er schon im Prolog das „vom finstern Stern" bedrohte Liebespaar dar,

Dess traurig unglücksel'ger Untergang
Der Väter Hass aussöhnt in ihrem Tod.

Und in der Schlussscene lässt der Dichter den tragischen Hintergrund des Trauerspiels von dem Prinzen den feindlichen Stammhaltern ins Antlitz erklären:

Seht, welch ein Fluch auf eurem Hasse ruht,
Dass eure Freuden Liebe tödten muss!
Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehn,
Verlor ein Paar Verwandte. — Alle büssen.

Auch Romeo und Julia müssen büssen. Ohne Wissen der Eltern gehen sie eine Ehe ein. Diese ist zwar desshalb nicht ungültig; selbst das Unerlaubte und Sündhafte eines solchen

---

1) Vergl. A. Schmidt's Einleitung zu diesem Stücke in den von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeb. W. Sh's 4, 173 f.

2) A. W. Schlegel's sämmtl. W. 7, 86. Uebrigens kann sich Romeo Glück wünschen, nicht ein Deutscher zu sein, denn bei uns würde sein Verfahren mit der noch nicht vierzehnjährigen Julia, wie der gestrenge Jurist Eduard von Hartmann in seiner Abhandlung über Romeo und Julia mit ernster Miene bemerkt, unter §. 176 des Reichsstrafgesetzbuchs fallen. Ges. Studien und Aufsätze 346.

eigenmächtigen Vorgehens wird nach christlicher Auffassung dadurch gemildert oder fast gänzlich aufgehoben, dass die Eltern wegen eines verwerflichen Familienzwistes, nicht aus billigen und gerechten Ursachen dagegen waren. Lorenzo hält sich wenigstens nicht für berechtigt, aus diesem Grunde von Romeo und Julia den Verzicht auf ihre eheliche Verbindung zu fordern, hofft vielmehr durch den Ehesegen den alten Zwist aufheben zu können und dadurch seiner Mission als Apostel des Friedens zu entsprechen. Hält ja doch selbst das kanonische Recht die Beilegung von Feindschaft zwischen Familien für einen genügenden Grund, um von der kirchlichen Gesetzgebung über die Ehehindernisse Abstand zu nehmen. Aber trotzdem sind Romeo und Julia, die kein anderes Gesetz mehr erkennen, als das ihrer leidenschaftlichen Liebe, nicht ohne alle Schuld.

Nach dieser Abschweifung kehren wir nochmals zu Lorenzo zurück. Selbst Broocke kann, durch Bandello's italienische Originalnovelle gezwungen, nicht umhin, ihn als idealen Mann zu schildern; aber nochmal glaubt er seine protestantische Gesinnung durch einen Hieb auf das Ordensleben documentiren zu müssen, indem er sagt, dass Lorenzo nicht „ein roher ungelehrter Narr gewesen, wie die meisten seines Standes, sondern ein Doctor der Theologie und sehr vertraut mit den Kräften der Natur.“ Um das ihm gespendete Lob aufzuwiegen, steigt er noch tiefer herab und nimmt zu boshafter Verdächtigung seine Zuflucht. Romeus, erzählt er, habe, nachdem er seinen Vetter Tybalt im Zweikampf getödtet, bei Lorenzo ein Versteck gefunden, „der ihn an einem verborgenen und sehr behaglichen Ort unterbrachte, wo er in jüngern Jahren seine schönen Freundinnen aufgenommen[1].“ Von derartigen Ausfällen findet sich bei Shakespeare weder hier noch sonstwo eine Spur.

## Pater Franziscus.

Die Mönchsrolle in ‚Viel Lärm um nichts‘ ist Shakespeare's Erfindung. Bandello, dem er den Stoff zu diesem Stücke entlehnt, führt den trauenden Geistlichen erst gegen Schluss ein, ohne ihn weiter in die Ereignisse eingreifen zu lassen, während Shakespeare seinem Pater Franziscus eine bedeutende Rolle zuweist. Er ist berufen, den Ritter Claudio mit Hero, der Tochter

1) Shakespeare's dram. W. a. a. O. 177. 180.

des Statthalters von Messina, zu vermählen (4, 1.) Inzwischen glaubte Claudio, durch eine Mystification irregeführt, sich von Hero's Untreue überzeugt zu haben. Statt sich mit ihr trauen zu lassen, deckt er vor dem Altare ihre Untreue auf und gibt sie ihrem Vater zurück. Sofort treten alle, selbst der eigene Vater, gegen Hero in die Schranken. Da ergreift der Mönch, durch sein ruhiges und vernünftiges Wesen allen überlegen, ihre Partei:

Hört mich an:
Denn desshalb nur hab' ich so lang geschwiegen
Und diesem Gang der Dinge Bahn gelassen,
Weil ich des Fräuleins achtete. Ich sah
Ihr tausendmal ein vielbedeutend Roth
In's Antlitz steigen, tausendmal die Scham
Der Unschuld, engelweiss, das Roth verjagen;
Und ihr im Auge glüht' ein Feuer auf,
Der Prinzen falschen Glauben zu verbrennen
An ihre Schuld. Nennt mich 'nen Thoren, traut
Nicht meinem Studium, meiner Lebenskenntniss,
Die mit Erfahrung meiner Bücher Lehren
Besiegelt hat; traut meinem Alter nicht,
Noch meines Amtes heil'ger Würd' und Ehre,
Wenn einem gift'gen Wahn das holde Fräulein
Nicht schuldlos hier erliegt.

Wiederum bringt der Dichter einen durch Wissen und Lebensklugheit sich empfehlenden Mönch auf die Bühne. Wie in ‚Romeo und Julia‘ vertraut er auch hier dem Mönche die Schürzung und Lösung des Knotens an und lässt ihn seine Pläne in langer Rede, mit feinen psychologischen Reflexionen gewürzt, vertheidigen (4, 1), denen der vollständigste Erfolg die Krone aufsetzt, so dass der Mönch die Schlussscene triumphirend mit den Worten eröffnen kann:

Sagt ich's euch nicht, dass sie (Hero) unschuldig sei?

### Der adelige Ordensmann und Bruder Patrick.

In ‚Die beiden Veroneser‘ (1, 3) ist von einem Ordensmann aus hoher adeliger Familie die Rede, der sich ebenfalls als leutseliger und kluger Rathgeber erweist. Da er den Nutzen kennt, den ein junger Mann aus dem Besuch fremder Länder ziehen kann, so lässt er seinen Bruder Antonius bitten, seinen Sohn Proteus nicht länger die Jugendzeit daheim verträumen

zu lassen. Der Vater befolgt den Rath und sendet Proteus an den Hof des Kaisers.

Bruder Patrick in demselben Stück sei nur erwähut, um an einem Beispiele zu zeigen, wie leicht protestantische Schriftsteller sich Blössen geben, sobald sie katholische Gebräuche berühren. Max Moltke's Volksausgabe von Shakespeare's Werken übersetzt:

Eglamour: Wo treff' ich euch?
Silvia: Bei Klausner Patrick's Zelle,
Wo ich die heil'ge Beicht hören will. 4, 3.

Erstens ist Patrick kein Klausner, sondern ein Ordensmann (friar, frate); wesshalb er auch nicht in einer Klause, sondern in einer Abtei wohnt, die im folgenden Act erwähnt wird. Das mag aber noch hingehen. Um so grösser ist das Missgeschick, das den Uebersetzer heimgesucht, wenn er Silvia in Patrick's Zelle „die heil'ge Beicht hören" lässt und Beichten mit Beichthören, die Ablegung des Sündenbekenntnisses mit dessen Entgegennahme, die Rolle der beichtenden Silvia mit der Rolle des absolvirenden Patrick verwechselt. Würde sich Shakespeare nur einmal ein ähnliches Ungeschick zu Schulden kommen lassen, dann wäre seine akatholische Confession ausser Zweifel gesetzt. Das ist aber nicht der Fall. Unzählige Male und in den mannigfaltigsten Wendungen beschreibt er katholische Gebräuche, stellt Reflexionen über die katholische Glaubens- und Sittenlehre an, ohne jemals einen Verstoss gegen das Dogma oder auch nur eine incorrecte Ausdrucksweise sich zu erlauben.

### Olivia's Verlobungszeuge.

In dem Lustspiel ‚Was ihr wollt' (4, 3) erscheint die reiche Gräfin Olivia mit einem holy man, good man, good father, der in dem katholischen Ritus genau orientirt und der im Gegensatz zu dem puritanischen Geistlichen, den der Narr Feste in demselben Stücke darstellt, „offenbar als katholischer Mönch zu denken ist[1]." Nicht zur Trauung ist er berufen, sondern nur zum Abschluss der kirchlichen Sponsalien. Vor ihm als Zeugen und unter dem geweihten Dach der Messkapelle (chantry) soll Sebastian der Olivia feierlich seine Treue verbürgen. Zwei Stunden später legt derselbe Geistliche Zeugniss ab von „diesem

1) Kreyssig, Vorlesungen etc. 3, 288.

Bündniss ewigen Vereins der Liebe," zählt mit kanonischer Schärfe dessen Förmlichkeiten auf:

> Bestätigt durch in eins gefügte Hände,
> Bezeugt durch eurer Lippen heil'gen Druck,
> Bekräftigt durch den Wechsel eurer Ringe,
> Und alle Feierlichkeiten des Vertrags
> Versiegelt durch mein Amt, mit meinem Zeugniss,

und schliesst endlich mit den Versen:

> Seitdem, sagt mir die Uhr, hab' ich zum Grabe
> Zwei Stunden nur gewallt — 5, 1.

Worte, mit denen der Dichter den auf das Ewige gerichteten Sinn des Ordensmannes meisterhaft zeichnet.

### Ein Eremit und ein Ordenscandidat.

Gegen das Ende des Lustspiels ‚Wie es euch gefällt' (5, 4) ist es wieder ein ehrwürdiger Eremit, ein Reliquienstück aus katholischer Zeit, der den Herzog Friedrich durch seine redlichen Ermahnungen bestimmt, die geraubte Krone seinem Bruder zurückzugeben, des Hofes Pracht zu entsagen und ein klösterliches Leben zu führen. Sobald der Edelmann Jacques dies vernimmt, begibt er sich zu ihm: denn „viel zu lernen und zu hören gibt es meist bei Neubekehrten" (convertites). Diejenigen, welche sich von der Welt ab und einem gottgeweihten Leben in dem Kloster zuwenden, werden Conversi genannt und pflegen sich durch ihren ersten Eifer auszuzeichnen.

### Der Geistliche bei Ophelia's Begräbniss.

Von diesen freundlichen Mönchen unterscheidet sich der bei der Beerdigung der unglücklichen Ophelia das Wort führende Geistliche. Der Dichter gewährt derselben ein Begräbniss in geweihter Erde, nicht „in höchst ketzerischer Meinung [1]," sondern in Uebereinstimmung mit dem römischen Rituale, welches, wenn es den Selbstmördern das kirchliche Begräbniss versagt, die Geistesgestörten ausdrücklich ausnimmt [2]). Eher steht der Dichter im Widerspruch mit dem Book of Common Prayer, welches das Todtenofficium jedem verweigert, der

1) Gervinus 4, 418.
2) Non tamen si ex insania id accidat.

ohne Taufe oder in der Excommunication gestorben „oder gewaltsame Hand an sich selbst gelegt.“ Shakespeare behandelt den vorliegenden Fall als zweifelhaft. Der eine Todtengräber nimmt Aergerniss daran, dass die „ein christlich Begräbniss erhält, die vorsätzlich ihre eigene Seligkeit sucht“ (Hamlet 5,1); der andere weiss aber, dass „der Todtenbeschauer (corowner) über sie gesessen und christlich Begräbniss erkannt hat.“ Das genügte aber noch nicht. Der anwesende Geistliche beruft sich auf die Entscheidung einer höheren Instanz:

> Wir dehnten ihr Begräbniss aus, so weit
> Die Vollmacht reicht; ihr Tod war zweifelhaft,
> Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
> So hätte sie in ungeweihtem Grund
> Bis zur Gerichtstrommete wohnen müssen.
> Statt christlicher Gebete sollten Scherben
> Und Kieselstein' auf sie geworfen werden.
> Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz
> Und das Bestreu'n mit jungfräulichen Blumen,
> Geläut und Grabstätt.'

Delius meint, der die herkömmliche Ordnung aufhebende Machtbefehl (great command) sei wahrscheinlich vom Könige ausgegangen, während nach kirchlicher Vorschrift in zweifelhaften Fällen der Bischof zu entscheiden hat [1]). Es könnte daher fraglich erscheinen, ob es sich um einen katholischen Geistlichen handelt, zumal derselbe in den Quartausgaben von 1604, 1605 und 1611 als Doctor bezeichnet wird. Für den katholischen Charakter spricht jedoch entschieden dessen Erklärung, dass es eine Profanation des Todtenofficiums wäre, für Ophelia wie für eine in Frieden abgeschiedene (peace-parted) Seele das Requiem zu singen. Laertes nennt ihn desshalb einen „hartherzigen Priester“ und sagt ihm ins Angesicht:

> Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein,
> Derweil du heulend liegst.

Des Bruders natürliche Liebe zu der Schwester mag das herbe Wort entschuldigen. Elze will darin einen vom Dichter beabsichtigten Tadel „des lieblosen, hartherzigen Priesters, dem über Dogma und Ritus Menschlichkeit und Gnade abhanden gekommen sind,“ „eine Zurechtweisung des Kirchenthums durch

---

1) Ubi vero in praedictis casibus dubium occurrerit, Ordinarius consulatur.

die Humanität" erkennen [1]). Diese Humanität und Sentimentalität, die so gern das Sinnenfällige und Irdische höher stellt als die sittlichen und ewigen Grundsätze, ist ein Kind der Neuzeit und passt nicht auf den ganz und gar mittelalterlichen Shakespeare, den objectivsten aller Dichter. Shakespeare verdammt den Selbstmord, wie sich später zeigen wird. Wenn er auch Ophelia als Geistesgestörte darstellt, so hält er sie doch kaum frei von aller Schuld. Zwar fügt sie sich den ernsten Ermahnungen ihres Bruders Laertes und ihres Vaters, welche ihr die grosse Gefahr ihrer Zutraulichkeit gegen Hamlet in langer Rede schildern (1, 3). Aber es ist schon zu spät. Bald lässt der erschlaffte Geist die Zügel fallen, welche die Leidenschaft im Zaume halten sollen. Ihr Tod ist zweifelhaft — und die darin liegende Schuld soll eben durch die „unvollständigen Feierlichkeiten" gesühnt werden. Hätte der Dichter einen „lieblosen, hartherzigen Priester," einen „zelotischen Verfechter einer harten Satzung," wie Thümmel meint [2]), zeichnen wollen, dann hätte er nicht ein höheres, vielleicht königliches „Machtgebot" einführen dürfen, dem sich der Priester fügen musste; dann hätte er ihn nicht entschuldigend sagen lassen, dass er so weit gehe, als er könne; dann hätte er ihn zur Beruhigung des Bruders nicht ausführen lassen, wie vieles das Begräbniss Ophelia's vor dem eines offenbaren Selbstmörders voraus habe.

## Der als Mönch verkleidete Herzog, die Ordensbrüder Thomas und Petrus.

In ‚Mass für Mass' führt der Dichter den Zuschauern zwei Gestalten vor, die, wie Ulrici bemerkt, „das innerste Mark der Tugend [3])" erfasst haben: nämlich den als Mönch verkleideten Herzog und Isabella, die Novizin eines Clarissenklosters. In der ersten wird die Würde des Mönches, in der andern der Adel klösterlicher Jungfräulichkeit verherrlicht.

Die Fabel dieses Stückes hatte bereits Whetstone dem italienischen Novellisten Cinthio entlehnt und 1678 für die Bühne bearbeitet. Aber gerade das, was Shakespeare's Dichtung zu einer Apologie des klösterlichen Lebens macht, ist dessen

1) W. Shakespeare 536.
2) Jahrb. 16, 357.
3) Shakespeare's dramat. Kunst 580.

eigene Erfindung: nämlich die ganze Mönchsrolle des Herzogs, wie nicht minder Isabella's Klosterberuf. Ausserdem ist letztere idealisirt, christianisirt. Während Cinthio seine Epitia und Whetstone die Cassandra den Gelüsten des Statthalters preisgeben, hat Shakespeare durch die vermittelnde Mönchsrolle des Herzogs eine andere Lösung gefunden, lässt Isabella im Glanze ihrer Unschuld bis an's Ende strahlen und bewahrt sie vor der widerlichen Vermählung mit dem Statthalter, dem vermeintlichen Mörder ihres Bruders, im Unterschiede von seinen beiden Vorgängern.

Der Herzog von Wien, unter dessen milder Regierung die Handhabung der Gesetze völlig erschlafft war, will hier Wandel schaffen und ernennt, eine Reise nach Polen vorschützend, Angelo, den strengsten unter seinen Räthen, zum Statthalter und verpflichtet ihn zur pünktlichen Beobachtung der Gesetze. Indess sucht er in einem Kloster Wien's ein geheimes Asyl, um, als Mönch verkleidet, aus der Nähe zu prüfen, welchen Gebrauch der sittenstrenge Angelo von der ihm übertragenen Gewalt mache:

Ob Macht verführt, und ob im Scheine Wahrheit.

Bruder Thomas, an den er sich zu diesem Zwecke wendet, ist ein frommer, ernster Ordensmann, verkehrt würdig und freimüthig mit dem Herzog und wird von diesem mit Auszeichnung behandelt. Ihn bittet er:

Verseht mich mit der Kutte und belehrt mich,
In aller äussern Form als wahrer Mönch
Mich zu benehmen. 1, 4.

Der empfangenen Belehrung entspricht denn auch die ganze Erscheinung des Herzogs. Als Ordensmann besucht er das Gefängniss und führt sich bescheiden, wie es seiner Rolle ziemt, beim Schliesser mit den Worten ein:

Die Christenlieb' und meines Ordens Regel
Verpflichtet mich, die tiefgebeugten Seelen
In diesem Kerker zu besuchen. Drum
Vergönnt mir das allgemeine Recht,
Sie hier zu seh'n, dass ich von ihrem Fehltritt
Mich unterricht' und jeden so behandle,
Wie's seiner Schuld geziemt. 2, 3.

Das freundliche Entgegenkommen des Schliessers:

Gern thät' ich mehr, wenn Ihr noch mehr bedürft,

entspricht der Achtung, deren sich der Ordensmann bei dem katholischen Volke erfreut. Es folgt dann die merkwürdige Unterweisung über die wahre Reue. Mit der Schärfe eines erfahrenen Katecheten wird die natürliche und übernatürliche Reue, werden die Motive und der Werth der einen und der andern von einander unterschieden. Sobald Julie, die sich mit Claudio vergangen hatte, vor dem Herzog erscheint, frägt er sie, ob sie ihre Sünde bereue. Auf die bejahende Antwort fährt er fort:

Ich lehr' Euch, wie Ihr Eu'r Gewissen prüft [1]),
Und Eure Reu' erforscht, ob sie aufrichtig,
Ob hohl im Innern.

Der Herzog frägt dann weiter, ob die Sünde mit gegenseitiger Einwilligung geschehen sei. Julie gibt dies zu; worauf er ihr erklärt, dass sie dann eine grössere Schuld treffe als Claudio. Reumüthig erkennt Julie dies an. Nun erklärt ihr der Herzog die wahre Reue:

Nur darum nicht bereu' es,
Weil dich die Sünd' in diese Schmach geführt;
Solch Leid sieht auf sich selbst, nicht auf den Himmel,
Und zeigt: des Himmels denkt man nicht aus Liebe,
Nein, nur aus Furcht.

Julie, welche diese Erklärung wohl verstanden, versichert, dass sie Reue empfinde, nicht der Schmach wegen, die sie gern ertrage, sondern weil sie Böses gethan (at it is an evil). Mit dieser Erklärung konnte sich der als Mönch verkleidete Herzog begnügen. Er fordert sie daher nur zur Beharrlichkeit in dieser Gesinnung auf und verabschiedet sich mit dem Grusse: „Gnade geleit' Euch! Benedicite!" Bei Julie, die zu allem bereit ist, vermeidet der Dichter kluger Weise die Aufforderung zur Beichte, deren Entgegennahme für den Herzog eine sacrilegische Handlung gewesen wäre.

Auch in diesem Stücke führt der Mönch, dessen Rolle der Herzog übernommen, die dramatische Lösung herbei. Die Un-

---

1) in Ordnung bringen sollt (arraign). In Moltke's Volksausgabe der Werke von Sh. heisst es im Widerspruch mit dem Original und dem katholischen Katechismus: „Ich will Euch lehren, wie Ihr das Gewissen beruh'gen sollt," während doch der Herzog im Gegentheil ihr Gewissen erst beunruhiget, ihre Schuld sogar vergrössert.

terredung, welche er zu diesem Zwecke mit Isabella wünscht, leitet er im Gefängniss, wo er letztere bei ihrem Bruder Claudio trifft, mit einer Aeusserung ein, in der das volle Bewusstsein von der dem Ordensmanne in der Kirche gebührenden Achtung ausgesprochen ist. Auf die Frage des Schliessers: „Was wünscht Ihr, Pater?“ erwiedert nämlich der Herzog: „Dass Ihr, wie Ihr kamt, jetzt wieder geht. Lasst mich ein wenig allein mit diesem Fräulein; meine Gesinnung und mein Kleid sind Euch Bürge, dass sie von meiner Gesellschaft nichts zu fürchten hat“ (3, 1).

Wir schliessen diese Rolle mit A. W. Schlegel's Bemerkung, „dass Shakespeare mitten unter der Erbitterung religiöser Parteien den Stand des Mönches mit Vorliebe und seinen Einfluss immer als wohlthätig schildert. Man findet bei ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neuern Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakespeare seinen Mönchen bei, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten anderer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewissenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in ‚Romeo und Julia,‘ der in ‚Viel Lärm um nichts‘ und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint[1].“ In der That lässt sich nicht leugnen, dass Shakespeare in „frommem Betrug“ bis an die äusserste Grenze des Erlaubten sich vorwagt, wenn er dieselbe nicht überschreitet. Offenbar geschieht es aber nicht, um den Mönchen eines anzuhängen, sondern im Interesse einer frappanten Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens. Desshalb ist er denn auch überall bemüht, sein Vorgehen mit casuistischer Finesse zu rechtfertigen.

In untergeordneter Rolle erscheint in den zwei letzten Acten noch ein anderer Ordensmann, Peter, der zuerst als Zeuge auftritt, dann im Auftrage des Herzogs den Statthalter Angelo mit der von ihm früher verschmähten Marianne vermählt, dem endlich die Belehrung und Leitung des von dem Herzog begnadigten Verbrechers Bernardino anvertraut wird. Auch dieser Gestalt ist das Siegel der Würde aufgeprägt.

---

1) A. W. von Schlegel's W. 6, 225.

## 2. Shakespeare's Nonnen.

### Isabella und Franziska.

Diese Isabella [1]), die Novizin der Schwesterschaft der heiligen Clara, ist es, in welcher der Dichter neben der hehren Gestalt des als Mönch verkleideten Herzogs ein Ideal der Jungfräulichkeit, eine glänzende Apologie der Frauenklöster aufstellt.

Der wegen eines geschlechtlichen Fehltrittes von dem Statthalter Angelo zum Tode verurtheilte Claudio lässt seine Schwester Isabella, „die heute in das Kloster eintreten und dort die Aufnahme erhalten soll [2]),“ von der ihm drohenden Gefahr in Kenntniss setzen, damit sie, die „mit klugem Wort zu spielen im Gespräch“ und jeden leicht zu gewinnen vermag, ihn von der Todesstrafe befreie. Isabella ist eben mit Franziska, the votarist of saint Clare, im Gespräche begriffen, als Lucio, Claudio's Freund, erscheint und mit den Worten: „Friede sei an dieser Stätte!“ um Einlass bittet. Derselbe Gruss kommt auch in dem römischen Rituale [3]) vor und ging von diesem in das Book of commun prayer über. Besonders merkwürdig sind die folgenden

---

1) In dem Registrum fratrum et sororum Gildae Sanctae Annae de Knolle, von 1407 bis zur Auflösung (1535) dieser Bruderschaft, werden 16 Mitglieder (6 unter Heinrich VIII.) mit dem Familiennamen Shakespeare aufgeführt. Darunter auch eine ehemalige Priorin: 19 Hen. VII. Orate pro anima Isabellae Shakspere quondam Priorissa de Wraxale. Ob unser Dichter bei der Wahl des Namens für seine Novizin an diese freilich schon 1504 verstorbene Isabella gedacht und deren Andenken habe verewigen wollen, lässt sich nicht nachweisen. Halliwell 4.

2) This day my sister should the cloister enter,
And there receive her approbation. 1, 3.
Tieck übersetzt den letzten Vers: „Und ihre Probezeit beginnt sie dort.“ Allerdings soll Isabella das Noviziat, ihre Probezeit, beginnen. Dies hat aber der Dichter nicht sagen wollen. Er spricht von approbation, die sie empfangen, nicht von probation, die sie beginnen soll. Isabella hat die Vorprüfung der Postulantin bereits glücklich bestanden und soll nunmehr in das Kloster eintreten und dort ihre Aufnahme durch die officielle Erklärung der Oberin und durch den Empfang des Kleides einer Novizin erhalten. (Vgl. Regula S. Clarae c. 2.) Der Dichter zeigt bei Anlage dieser Rolle eine so genaue Kenntniss der dem Klosterleben eigenthümlichen Gebräuche und technischen Ausdrücke, dass die Erklärer und Uebersetzer nicht selten in Verlegenheit gerathen.

3) Pax huic domui! spricht der Priester, so oft er das Zimmer eines Kranken betritt, um die Sakramente der Kirche zu spenden.

Worte Franziska's, welche uns zeigen, wie genau Shakespeare in die Ordensgebräuche eingeweiht war:

> Es ist ein Mann. O liebe Isabella,
> Schliesst Ihr ihm auf und fragt, was sein Begehr.
> Ihr könnt es thun, ich nicht: Ihr schwurt noch nicht [1]);
> Doch eingekleidet (vow'd) sprecht Ihr nie mit Männern,
> Als nur in der Priorin [2]) Gegenwart,
> Und wenn Ihr sprecht, bleibt Eu'r Gesicht verhüllt;
> Entschleiert Ihr das Antlitz, müsst Ihr schweigen.

Diese Details sind ganz im Geiste der strengen Regeln für Frauenklöster mit Clausur gedacht. Ob sie bis ins Einzelne zu den Gewohnheiten eines englischen Klosters gehörten, mag dahin gestellt sein. In der ursprünglichen Clarissenregel ist den Schwestern das Sprechen an der Pforte gänzlich untersagt und für das Sprechgitter ein innerer Vorhang, der bei Unterredung mit Männern niemals gelüftet werden darf, und die Gegenwart von zwei oder drei Mitschwestern vorgeschrieben.

Lucio hat kaum einige Worte mit Isabella gewechselt, so kann er trotz seines leichten Sinnes doch nicht umhin, den Adel dieser Jungfrau und das Erhabene ihres klösterlichen Berufes anzuerkennen:

> Ihr seid mir ein verklärtes, heil'ges Wesen,
> Vergeistigt und unsterblich durch Entsagen,
> Zu welchem man in laut'rer Wahrheit nur
> Als wie zu einer Heil'gen reden darf.

Wie sich für eine demüthige Jungfrau geziemt, lehnt Isa-

---

1) Unsworn = nicht aufgeschworen, nicht vereidigt. Die Clarissinen leisten zwar keinen Eid, sondern legen ihr Gelübde mit den Worten ab: Voveo et promitto Deo. Ebenso die männlichen Orden des hl. Franz von Assisi. Nichts desto weniger nennt letzterer in seinen Laudes regulae secundae dieses Gelöbniss ein iuramentum und in der That soll es auch die Verpflichtung eines Promissionseides in sich schliessen.

2) In Tieck's Uebersetzung steht ‚Aebtissin‘ statt ‚Priorin.‘ In der Clarissenregel (cap. 4) heisst zwar die Oberin: Abbatissa et mater — den Namen mother gebraucht auch Shakespeare für die Aebtissin am Schluss dieser Scene; hier dagegen nennt er ganz richtig nicht die Aebtissin, sondern die zweite Vorgesetzte, weicht aber von der Clarissenregel insofern ab, als er ihr den Namen prioress beilegt, den die zweite Vorgesetzte im Benedictiner- und Dominikanerorden führt, während sie bei den Clarissinen „Vicarin“ heisst. Diesen Namen durfte er aber nicht gebrauchen, da er damals auch die Frau eines anglikanischen Vicars bezeichnen konnte.

bella dieses Lob nicht einfach ab, sondern erklärt es mit äusserstem Nachdruck als Lästerung des Erhabenen und als Hohn für ihre Person. Aus demselben Gefühle hat sie auch kein Vertrauen auf ihre Sendung zu Angelo, aber die Liebe zu ihrem Bruder überwindet dennoch alle Bedenken. Im Angesichte des Statthalters wagt sie anfangs kaum das Vergehen ihres Bruders zu nennen und Fürbitte für ihn einzulegen, um nicht den Schein auf sich zu laden, als nehme sie ein solches Laster in Schutz. Allmälig siegt aber die Bruderliebe über die jungfräuliche Schüchternheit und mit hinreissender Beredsamkeit schildert sie nun das Erhabene und Göttliche im Waltenlassen der Gnade und Barmherzigkeit:

Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut. 2, 2.

Auf Angelo's kalte Bemerkung, ihr Bruder sei einmal dem Gesetze verfallen und jedes Wort Verschwendung, fährt sie fort:

Ach
Alle Lebend'gen waren einst verfallen,
Und Er, dem's recht sein durfte, wie es war,
Fand Rettung aus. Was würd' aus Euch, wenn Er,
Der alles Rechtes Zinne, so nur Euch
Wollt richten, wie Ihr seid?

Noch immer wiederholt Angelo: „Euer Bruder stirbt, so findet Euch darein!“ Nun steht die Jungfrau nicht mehr als demüthige Fürsprecherin vor dem Statthalter, sondern freimüthig und strafend erhebt sie ihre Stimme:

O, 's ist gross,
Des Riesen Kraft besitzen; doch tyrannisch,
Dem Riesen gleich sie brauchen . . .
Könnten die Grossen donnern
Wie Jupiter, sie machten taub den Gott:
Denn jeder winz'ge, kleine Obmann brauchte
Zum Donnern Jovis Aether; — nichts als Donnern!
O gnadenreicher Himmel!
Du mit dem scharfen Flammenkeile spaltest
Den unzerkeilbar knot'gen Eichenstamm,
Nicht zarte Myrthen: doch der Mensch, der stolze Mensch,
In kleine, kurze Majestät gekleidet,
Vergessend, was am mindsten zu bezweifeln,

Sein gläsern Element, — wie zorn'ge Affen,
Spielt gaukelnd solche Streiche vor dem Himmel . . .
Klopft an die eigne Brust, ob nichts drin wohnt,
Das meines Bruders Fehltritt gleicht: bekennt sie
Menschliche Schwachheit, wie die seine war,
So steig aus ihr kein Laut auf Eure Zunge
Zu Claudio's Tod.

Rio, dem sich auch Dr. Arthur Hager [1]) anschliesst, legt dieser ergreifenden Stelle noch eine höhere Bedeutung bei. Auch R. Genée scheint dies mit den Worten andeuten zu wollen: „Die treffliche Grundlage, welche das Drama Shakespeare's durch die politische Tendenz erhält, zeigt wieder die grosse Ueberlegenheit und den weiten Blick des Dichters [2])." Nach dem Verzeichniss der Ausgaben für die Lustbarkeiten am Hofe Jacob I. wurde ‚Mass für Mass' als neues Stück am 26. December 1604 aufgeführt. Gerade in diesem Jahre liess der König die drakonischen Strafgesetze gegen die Katholiken wieder aufleben, sogar verschärfen und die Strafgelder zu Gunsten seiner schottischen Günstlinge unerbittlich eintreiben, um sich dadurch von dem Verdachte zu reinigen, den er sich durch seinen Eifer für die Episcopalverfassung bei den Puritanern zugezogen, dass er als Sohn der katholischen Königin Maria Stuart „den Papismus" fördern wolle. Rio erkennt in diesen Stellen Isabella's einen lauten Appell des Dichters an das Herz des Königs zu Gunsten der verfolgten Katholiken. Für diese Meinung liesse sich noch geltend machen, dass Shakespeare, der so gern individualisirt und alles den Umständen anpasst, hier gegen seine Gewohnheit nur aus ganz allgemein giltigen Gründen für Milde und Gnade plaidirt, während Giraldi Cinthio in seiner italienischen Novelle und Whetstone in deren Bearbeitung ‚Promos und Cassandra,' die von Shakespeare benutzt wurde, ganz specielle, dem vorliegenden Falle entsprechende Gründe anführen: dass es sich nämlich nicht um die Verletzung der Rechte eines Ehemannes, noch um einen gewaltsamen, an der Unschuld verübten Raub, sondern lediglich um einen aus menschlicher Gebrechlichkeit und in der Absicht, durch Heirath alles wieder gut zu machen, begangenen Fehltritt handle, und dass durch die Begnadigung die Ehe mit der Verführten und dadurch ihre Ehrenrettung erzielt

---

1) Shakespeare's Werke 6, 261.
2) Shakespeare's Leben und Werke 329.

werde [1]). Diese Gründe liegen so nahe, dass man wirklich zu der Annahme versucht ist, der Dichter habe sie nur desshalb bei Seite geschoben, weil sie ihm für seine höhere Absicht, den König Jacob I. zur Milde zu stimmen, nicht dienlich waren. Shakespeare fand aber so wenig wie die katholischen Mächte Gehör vor dem Throne des Königs, der sogar der eigenen Gemahlin ein- für allemal verboten, zu Gunsten der Verfolgten den Mund zu öffnen. In Folge der empörenden Gewaltmassregeln kamen Katesby und seine bethörten Genossen auf den verzweifelten Plan der Pulververschwörung, wodurch das Schicksal der Verfolgten nur verschlimmert wurde.

Doch kehren wir zu Isabella zurück. Sie schliesst ihre Fürsprache mit Aufzählung der Gaben, mit denen sie den strengen Richter Angelo bestechen will:

> Nicht eitle Seckel voll geprägten Goldes,
> Noch Steine, deren Werth bald reich, bald arm,
> Nachdem die Laun' es schätzt: nein, fromm Gebet,
> Das auf zum Himmel steigt und zu ihm dringt
> Vor Sonnenaufgang; Bitten reiner (preserved) Seelen,
> Fastender Jungfrauen, deren Herz nicht hängt
> An dieser Zeitlichkeit.

Der Dichter spielt hier auf das Breviergebet ad Matutinum an, das vor Sonnenaufgang verrichtet wird, und verherrlicht die Ascese der Klöster, die in den Augen der englischen Staatskirche ein Stein des Anstosses waren.

Durch Isabella's Beredsamkeit lässt sich der strenge Richter nicht erweichen, dagegen gereicht ihre Tugend dem sittenstrengen Puritaner zum Falle. Beschämt frägt er sich selbst: „Ist's möglich, dass Sittsamkeit mehr unsern Sinn verführt, als Leichtsinn?“ und schliesst dann seinen Monolog mit dem der alten Ascese entlehnten Satze:

> O list'ger Erbfeind! Heil'ge dir zu fangen,
> Köderst du sie mit Heil'gen: höchst gefährlich
> Ist die Versuchung, die durch Tugendliebe
> Zur Sünde reizt.

Ohne auch nur einen Augenblick zu wanken, widersteht Isabella mit heroischem Sinn den sündhaften Anträgen Angelo's, der nur um den Preis ihrer Reinheit den Bruder begnadigen will:

---

1) Echtermeyer, Quellen des Shakespeare 1, 100 und die von Ulrici herausgeg. Dramen Shakespeare's 10, 181.

Der Geissel Striemen trüg' ich als Rubinen
Und zög' mich aus zum Tode, wie zum Schlaf,
Den ich mir längst ersehnt, eh' ich den Leib
Der Schmach hingebe . . .
Denn eher mag mit eins ein Bruder sterben,
Als dass die Schwester, um ihn freizukaufen.
Auf ewig sterben sollte. 2, 4.

Mit derselben Entschiedenheit weist sie auch die Bitten ihres Bruders zurück, der sich schwach gezeigt:

Dir entsag' ich,
Stirb, fahre hin! . . .
Ich bete tausendmal für deinen Tod,
Kein Wort zur Rettung. 3, 1.

So theuer er ihr ist, so nennt sie doch den Bedauernswerthen in edlem Zorn „ein niedriges Geschöpf, eine feige Memme, einen ehrlosen Wicht," der von der Schmach der Schwester sein Heil erwartet. Aber dieses hohe Selbstbewusstsein der Jungfrau ist nicht wie Angelo's pharisäische Scheintugend, auf Stolz und Hochmuth gegründet, sondern auf Demuth, das Fundament aller christlichen Tugend, auf „die Weisheit, die sich selbst verkleinert" und der Jungfrau die Worte auf die Zunge legt:

Lasst mich einfältig sein und gut in nichts. 4, 2.

Vor Shakespeare fand Cinthio's Epitia und Whetstone's Cassandra, die sich durch die Bitten ihres Bruders bewegen liessen, ihre Ehre preiszugeben, keine Gnade.

Trotz ihrer hohen Vorzüge hat diese Comödie doch vor den Augen mancher englischen Kritiker die Probe nicht bestanden. Knight findet, dass es in diesem Stück empörende Scenen gibt. Hunter hält das Sujet für unwahrscheinlich und ekelerregend, Coleridge erklärt sogar, ‚Mass für Mass' sei für ihn der peinlichste, ja der allein peinlichste Theil der Werke Shakespeare's [1]). Rio weiss für dieses auffallende Missbehagen keine andere Erklärung zu geben als die, dass der mystische Heiligenschein, mit welchem der Dichter die keusche Gestalt Isabella's umgibt, den Blick gewisser Kritiker verwirrt. Die Apologie der klösterlichen Ascese ist ihnen zum Steine das Anstosses geworden. Und in der That wird es schwer fallen, einen anderen Grund ausfindig zu machen. Isabella, bemerkt Fr. Bodenstedt

1) Rio S. 268.

in der Einleitung zu Hallberger's illustrirtem Shakespeare, „steht uns in ihrer erhabenen Tugend zu fern, um uns eine ähnlich warme Theilnahme abzugewinnen, wie die ebenfalls tugendhafte, aber zugleich durch liebenswürdige Schalkheit und Anmuth bezaubernde Portia." Und neuerdings erklärt Dr. Kohler, ein Verehrer Schopenhauer's, indem er das juristische Hauptdrama ‚Der Kaufmann von Venedig' mit ‚Mass für Mass' vergleicht: „So heiter und licht das eine, so finster, fast asketisch das andere [1])" — als ob die Ascese noch finsterer als die Finsterniss sei. Je fremder aber diese erhabene Figur dem Protestanten erscheint, desto näher steht sie dem Katholiken, der in ihr eine in dem Garten seiner Kirche entsprossene Blüthe erkennt. In der Ueberzeugung, dass dieselbe dem Throne ebenso wie dem Kloster zur Zierde gereiche, weiss Shakespeare für den edlen Herzog keine würdigere Gemahlin auszuwählen als eben Isabella.

Selbst Ulrici fühlt sich nicht ganz heimisch in diesem Stücke und nimmt nur dessen Grundidee in Schutz, aber mit einer Motivirung, die Shakespeare sicher nicht gelten liesse. Ich weiss nicht, sagt er, „warum man das Stück finster gescholten hat; wenigstens ist dieser Vorwurf nur zum Theil wahr. Denn die Grundidee und die eigentliche Seele der Dichtung trifft er nicht; die Grundidee ist die tröstlichste, fröhlichste von der Welt. Es quillt ein unerschöpflicher Born der Heiterkeit aus dem Gedanken, dass es auf unser armes Thun überall nicht ankommt, sondern nur auf den Sinn, in dem wir handeln, und dass, wenn wir auch straucheln und fallen, die Liebe uns immer wieder aufhebt, sobald wir nach ihr nur die Hand ausstrecken und unsere Schwachheit erkennen." Unter Liebe versteht er die Liebe, welche Gott ist, die Liebe, welche die Seele alles sittlichen Thuns ist und mit der Strenge die Milde und Nachsicht eint [2])." Letztere Lehre entspricht vollkommen dem Evangelium; dagegen steht der Satz, „dass es auf unser armes Thun überall nicht ankommt, sondern nur auf den Sinn, in dem wir handeln," mit der christlichen und mit jeder Moral ebenso in Widerspruch wie mit Shakespeare's Auffassung. Isabella's Rolle ist der entschiedenste Protest dagegen, „dass es auf unser armes Thun überall nicht an-

1) Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz 101.
2) Shakespeare's dram. Kunst 582. 579.

kommt." Diese Unklarheiten sind offenbar auf Luther's Lehre zurückzuführen, dass es auf den Glauben, die Gesinnung allein ankomme, nicht aber auf die Werke. Das war für Luther „ein unerschöpflicher Born der Heiterkeit." Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass die dominirende Gesinnung, die uns bei unserm Thun begleitet, den Werken erst den wahren Werth vor Gott verleiht. Aber auf den objectiven Charakter der That kommt es nach dem Grundsatze: Bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu, nicht minder an und die beste Gesinnung ist nicht im Stande, die Makel zu beseitigen, die einer ihrer Natur nach sündhaften That anklebt. Vielmehr ist der Vollzug dieser That ein offenbares Zeichen, dass in diesem Augenblick nicht die gute, sondern die böse Gesinnung die Oberhand gewonnen hat. Die Gesinnung, die reine Absicht kann niemals eine Handlung, die ihrem Gegenstande nach verwerflich oder mit verwerflichen Mitteln angestrebt wird, rechtfertigen. Isabella lässt über diese consequente Strenge der christlichen Moral keinen Zweifel aufkommen. Ihr Bruder ist bemüht, ihr das sündhafte Begehren Angelo's als „keine Sünde oder als die geringste von den sieben Todsünden" darzustellen, denn könnte ein so kluger Mann, als Angelo ist, „eines Augenblicks Genuss mit Ewigkeiten büssen" (3, 1)?

O Schwester, ruft er aus,

> Was du auch thust, den Bruder dir zu retten,
> Natur tilgt diese Sünde so hinweg,
> Dass sie zur Tugend wird.

Aber Isabella lässt sich nicht berücken. Sie hatte schon dem Angelo die ganze Strenge der christlichen Moral verkündet, dass nämlich eine einzige Todsünde den ewigen Tod zur Folge habe (2, 4). Auf diese hohe Bedeutung „unseres armen Thuns," ja jeder einzelnen Handlung kommt der Dichter in seinen Dramen wiederholt zurück.

### Die Aebtissin in der ‚Comödie der Irrungen.'

Eine weitere charakteristische Rolle einer Ordensfrau hat der Dichter in dem letzten Aufzug der ‚Comödie der Irrungen' gezeichnet. Aemilia weigert sich, den Antipholus, der in ihr Kloster geflohen, der Adriana, welche ihn irrthümlich für ihren Mann und für geisteskrank hält, eher auszuliefern, bis er von seiner

Krankheit geheilt ist. Jedes Wort ist einer durch Geist und männliche Festigkeit hervorragenden Ordensschwester abgelauscht. Zuerst forscht sie nach der Ursache der Krankheit, berührt unter anderm „unerlaubte Liebe,“ „ein Fehltritt, jungen Männern sehr gemein, die ihren Augen freies Spiel (liberty of gazing) gestatten,“ im Gegensatz zu der in der Ascese geläufigen custodia oculorum, und weiss endlich durch feines Inquiriren, das dem scharfsinnigsten Untersuchungsrichter zur Ehre gereichen könnte, der Frau das Geständniss zu entlocken, dass sie mit Eifersucht das Leben ihres Mannes vergiftet habe.

So kam's: durch deine eifersücht'gen Grillen
Verlor dein Mann Verstand und klaren Willen.

Nach diesem Schuldbekenntniss erklärt ihr die Aebtissin mit männlicher Entschiedenheit:

Nein, keine Seele kommt jetzt in mein Haus! . . .
. . . Als Asyl (sanctuary) sucht' er dies Haus,
Und schirmen (privilege) soll es ihn vor Eurer Hand,
Bis ich ihn wieder zu Verstand gebracht . . .
Geduld! Ich leide nicht, dass man ihn stört,
Eh' die von mir erprobten Mittel ich,
Heilsäfte, Kräuter (syrups, drugs), fromm Gebet versucht,
Ihn herzustellen als gesunden Mann.
Denn mein Gelübd' (oath) umfasst als Theil und Zweig
Der Ordenspflicht auch solches Liebeswerk.

In diesen Versen offenbart sich wieder die genaueste Kenntniss der klösterlichen Einrichtungen und Gewohnheiten: zuerst das Privileg des Asylrechtes, dann die in den Klöstern heimische Kunst der Bereitung von Heilmitteln, und endlich die von Klosterfrauen neben ihren anderen Pflichten geübte Pflege der Irrsinnigen.

---

Das sind die Gestalten aus dem Ordensleben, die Shakespeare in seinen Tragödien und Comödien selbst geschaffen hat. Von den Mönchen und Geistlichen in den Historien wird später die Rede sein.

„Es ist wahr, bemerkt Kreyssig (1, 325), Shakespeare behandelt Einsiedler und Klosterbrüder mehrfach mit Wohlwollen, wenn nicht mit Vorliebe.“ Schärfer ausgedrückt muss man sagen, dass er Einsiedler, Klosterbrüder und Nonnen nicht nur

„mehrfach,“ sondern allenthalben und ohne jegliche Ausnahme mit Wohlwollen, mehrfach aber mit der entschiedensten Vorliebe behandelt, zu einer Zeit, wie Kreyssig an derselben Stelle erinnert, „als man katholische Priester in England lebendig verbrannte.“

Es muss hier noch hervorgehoben werden, dass Shakespeare in dieser Behandlung der Ordenspersonen von den zeitgenössischen Dichtern Englands merklich absticht. Wiederholt werden wir darauf zurückkommen. An dieser Stelle mag uns John Webster, der 1598 als Dramatiker auftrat, als klassischer Zeuge dienen.

Wir haben das Verhalten des als Mönch verkleideten Herzogs in ‚Mass für Mass‘ betrachtet. Eine ähnliche Verkleidung kommt in Webster's berühmter 1612 erschienenen Tragödie ‚Der weisse Teufel oder Vittoria Accorambona‘ vor. Graf Lodovico und sein Begleiter Gasparo erscheinen (Scene 17) als Kapuziner verkleidet in dem Sterbezimmer des Herzogs Brachiano, angeblich, um ihm „die letzte Oelung zu bringen,“ in der That aber, um ihn durch Vorhalten seiner Missethaten zur Verzweiflung zu reizen und ihn schliesslich zu erdrosseln. Webster scheint unter „letzter Oelung“ nur Trostworte zu verstehen und gar nicht zu wissen, dass damit ein besonderes Sakrament der Kirche bezeichnet wird, es sei denn, dass er den Ausdruck in ironischem Sinne gebraucht. Denn statt den Kranken mit geweihtem Oele zu salben, überreichen ihm die Verkleideten ein Crucifix und eine geweihte Kerze mit folgenden Worten und zwar in lateinischer Sprache:

*Lodovico,* auf das Crucifix deutend: „Herr Brachiano! Im Kriege pflegtest du dich auf deinen Schild zu verlassen; halte jetzt diesen Schild dem höllischen Feinde entgegen.“

*Gasparo,* auf die geweihte Kerze deutend: „Einstmals hast du im Kriege mit dem Speere deine Kraft gezeigt; jetzt sollst du diesen heiligen Speer gegen den Feind der Seelen schwingen.“

*Lodovico:* „Hab' Acht, Herr Brachiano, wenn du annoch gutheissest, was zwischen uns geschehen, so wende dein Haupt auf die rechte Seite!“

*Gasparo:* „Habe keine Furcht, Herr Brachiano! Erwäge, wie grosse Verdienste du hast und bedenke endlich, dass meine

Seele für die deinige verpfändet ist, wenn irgend eine Gefahr vorhanden sein sollte."

Hier ist alles so schief und abgeschmackt wie möglich, während Webster, so lange er sich auf einem ihm bekannten Gebiete bewegt, sich als Meister erweist. Hier hatte er allen Grund, die Sache ernst darzustellen, um die übrigen Anwesenden im guten Glauben zu erhalten und dergestalt seinen Zweck zu erreichen. Statt dessen verirrt er sich wider Willen auf das Gebiet der Carikatur und lässt die Verkleideten die Rollen von Fastnachtsgecken aufführen. Dazu trägt alles bei: Das lateinische Idiom — denn welcher vernünftige Geistliche unterhält sich mit einem todtkranken Menschen in lateinischer Sprache? — das läppische Spiel mit Kreuz und Kerze, der Hohn auf die katholische Lehre von den Verdiensten, die thörichte Verpfändung der eigenen Seele für den vollendeten Verbrecher Brachiano. Ebenso sinnlos sind Lodovico's Worte an die Umgebung:

Er ist im Sterben; lasst uns jetzt allein!
Wir wollen in sein Ohr Tröstungen flüstern,
Die wir nach unserer strengen Ordensregel
In eurer Gegenwart nicht sprechen dürfen [1]).

Das sind Märchen für Kinder, von denen weder in einer Ordensregel noch sonstwo auch nur eine leise Spur zu finden, während doch die Verkleideten, wenn Webster die katholischen Bräuche gekannt hätte, ihren Zweck, die Entfernung der Anwesenden, durch die Kundgebung ihrer Absicht, Brachiano's Beichte entgegen zu nehmen, in der natürlichsten Weise hätten erreichen können.

Von der Unerfahrenheit auf diesem Gebiete legt auch Marlowe in dem ‚Juden von Malta' Zeugniss ab. Abigail, die schöne Tochter des Juden Barabas, soll sich um Aufnahme in ein Frauenkloster bewerben, nicht um ein frommes Leben zu führen, sondern in der Absicht die in dem Kloster verborgenen Schätze ihres Vaters zu heben. Zu diesem Zwecke empfiehlt Barabas seiner Tochter ein Mittel, das eher geeignet ist, ihr die Klosterpforten für immer zu verschliessen:

Geh' sie [die Aebtissin] recht innig an mit schönen Worten
Und thu', als wären deine Sünden gross,
Bis sie dich aufgenommen in ihr Kloster [2])!

---

1) Shakespeare's Zeitgenossen u. ihre Werke von F. Bodenstedt 1, 249.
2) A. a. O. 3, 326.

Als ob ein sündhaftes Jugendleben eine Empfehlung für eine Klostercandidatin wäre.

Vergleicht man nun diese und ähnliche irrige Vorstellungen über die Orden und die Ausfälle gegen dieselben, denen man in den Werken der englischen Dichter des XVI. und im Anfang des folgenden Jahrhunderts begegnet, mit der correkten und idealen Auffassung Shakespeare's, so ist der Unterschied ebenso frappant wie etwa zwischen der Kapuzinade in ‚Wallensteins Lager‘ und des ‚Priors Lehrsprüchen‘ in ‚Dreizehnlinden.‘

Dieser merkwürdige Unterschied gewinnt an Bedeutung durch folgende Wahrnehmung. So oft das Auge des englischen Dichterfürsten über das Gebiet der aus seinem Vaterlande seit einem halben Jahrhundert vertriebenen Ordensleute hinschweift, erblickt er nur edle Gestalten. Wo Sage oder Geschichte einmal ein anderes Bild aufrollt, eilt er flüchtigen Fusses daran vorbei. So oft er dagegen in den Comödien protestantische Geistliche auf die Bühne bringt, so geschieht es unter dem Zeichen der Persiflage. Den hier vorgeführten noblen Gestalten aus der katholischen Kirche — 7 wirkliche und 1 verkleideter Mönch, 1 Ordenscandidat, 1 Eremit und 1 Weltgeistlicher, ferner 2 Ordensfrauen und 1 Novizin — stellt er aus der protestantischen Geistlichkeit nur Carikaturen gegenüber.

## 3. Die protestantische Geistlichkeit Shakespeare's.

### Sir Hugh Evans.

Den Reigen eröffnet der wallisische Pfarrer Sir Hugh Evans, ein „Biedermann,“ wie Kreyssig sagt, ein gutmüthiger Philister, sobald man ihm das Priesterkleid auszieht, der aber im Chorrock eine ebenso unwürdige als lächerliche Rolle spielt. Unbarmherzig wird er von dem Dichter durch alle fünf Acte seiner ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ in einer Reihe komischer Situationen zur Belustigung des Publikums vorgeführt. Mag er, in Liebesabenteuer verwickelt, als Duellant in Wamms und Hosen, das Rappier in der Hand, vergeblich auf seinen Gegner, den sein Freund, der Gastwirth vom Hosenband, aus kluger Vorsicht auf einen ganz anderen Platz bestellt hatte, warten, ein Liebeslied singend, dessen Strophen er in seiner Herzensbeklemmung mit den Versen des 136 (137) Psalmes verwechselt:

Am stille Pach, zu tesse Fall
Ertönt der Vökel Matrikal . . .
An Wasserflüssen Papylon — —
Und tausend würz'ge Plume fein — —
Am stille . . .

oder mag er Page's Jungen im Latein examiniren oder in einen Satyr verkleidet als Führer der Feen die letzte Katastrophe Falstaff's bei Hernes Eiche herbeiführen — er ist und bleibt die Carikatur eines Geistlichen, und mit Grund wurmt den gedemüthigten Falstaff nichts mehr, als dass ihn auch noch diese wälische Ziege anmeckert und er von einem Kerl gehudelt wird, der das Englische radebricht. Was liegt hier näher als in dieser Rolle eine Persiflage der anglikanischen Geistlichkeit zu erblicken. Bei den Zuhörern konnte Sir Hugh's Erscheinung kaum einen anderen Eindruck hervorbringen, zumal er durch seine Heirathslust sich selbst als anglikanischen Geistlichen zu erkennen gibt [1]), und das ganze Stück, wie Ulrici bemerkt, „offenbar bei weitem mehr das Gepräge des Shakespeareschen Zeitalters" trägt. „Wäre nicht ein paar Mal zufällig vom tollen Prinzen von Wales und seinem Poins die Rede, so würden wir nur die Physiognomie zu erblicken meinen, die England unter seiner jungfräulichen Königin hatte, für die das Stück zunächst geschrieben war [2])." Jene Zeit hatte aber mit der katholischen Weltgeistlichkeit vollkommen aufgeräumt.

Schon früher wurde erwähnt, dass Shakespeare in diesem Lustspiel den in Stratford so oft mit städtischem Ehrenwein gelabten Friedensrichter Thomas Lucy persiflirt und durch die Silberhechte in seinem Wappen deutlich genug gezeichnet hat. Ausser ihm figuriren in dem Stücke noch drei Stratforder Namen, nämlich Evans [3]), Page [4]) und Bardolph [5]), so dass man sich ganz in Shakespeare's Heimath versetzt fühlt. Wir werden kaum irre gehen, wenn wir uns unter Evans eine bestimmte Persön-

---

1) „Eure Pfrau," sagt er zu Furth (3, 3), „isch ein solch ehrpar Weibsen, wie ich mir eine unter pfünfhunderten wünschte."

2) Shakespeare's dramat. Kunst 607.

3) Im Jahre 1579 bezahlte die Stadtkämmerei an William Evans für Reinigung of the George Armour IIII. d. — Hallewill 100, Hunter, Illustrations 1, 60 Note.

4) John Page steht in Agnes Arden's Testament. — Johannes Page queritur versus Ricardum Hatheway (11. Sept. 8 Eliz.) Hallewill 13. 116.

5) Dessen Name steht auf der Stratforder Recusantenliste von 1592.

lichkeit, den Schulmeister des Dichters vorstellen. Seine Lehrer waren von 1572—77 Thomas Hunt, Geistlicher des nahen Dorfes Luddington, der zu Stratford 1612 begraben wurde, und dessen Nachfolger Thomas Jenkins, der, dem Namen nach zu urtheilen, wie Evans ein Wälschmann war. „Es kann wohl geringer Zweifel darüber obwalten, sagt Elze, dass der Dichter später den Thomas Hunt als Holofernes in ‚Verlorener Liebesmüh,' den Thomas Jenkins als Sir Hugh Evans in den ‚Lustigen Weibern' verewigt hat . . . . Die köstliche Scene in den ‚Lustigen Weibern' (4, 1), wo Sir Hugh den kleinen Page — er heisst nicht umsonst William — in Gegenwart seiner Mutter examinirt, hat gewiss ihr Vorbild in des Dichters eigenem Schulleben gehabt . . . Wir dürfen daher nur Thomas Jenkins an Sir Hugh's Stelle, Mrs Shakespeare an die Stelle der Mrs Page, und eine alte Nachbarin an die Stelle der Mrs Quickly setzen, und das Kabinetsstück aus des Dichters Knabenzeit ist fertig . . . . „He is a good sprag memory," so schliesst Evans sein Examen, und die Worte klingen, als kämen sie unmittelbar aus dem Munde von Thomas Jenkins, denn „a good sprag memory" muss William Shakespeare in hohem Grade besessen haben[1]." Aus einem solchen Kabinetsstück springt noch mehr in die Augen, dass wir uns unter Evans einen anglikanischen Geistlichen aus Shakespeare's Zeiten vorzustellen haben.

## Sir Nathaniel.

In ‚Liebes Leid und Lust' hat der Dichter ein würdiges Seitenstück zu Sir Hugh Evans gezeichnet. „Dieses Lustspiel," erklärt Kreyssig (3, 121), „scheint uns von einem Ende zum andern eine komische Philippika gegen die Auswüchse des zur Pedanterie ausartenden Bildungstriebes, ein beredtes Plaidoyer für den einfachen Menschenverstand und das natürliche Gefühl gegen die gespreizte Unnatur in allen Gestalten: von dem überbildeten höfischen Witzjäger und Salongelehrten bis herab zu dem bettelhaften militärischen Don Quixote und dem Schulmeister, der sich den Magen verdarb an den Leckerbisslein, so da aufgetischt werden in den Büchlein, sammt seinem bewundernden geistlichen Genossen, dem ästhetischen, aber mit Pri-

1) W. Shakespeare 42 ff.

scian ein wenig über den Fuss gespannten Zaunpriester" Nathaniel. Der Schulmeister Holofernes ist zwar ein grösserer Narr als sein Freund Nathaniel, aber nicht, weil letzterer mehr Menschenverstand besitzt, sondern weil seine Dosis von Mutterwitz selbst für einen anständigen Narren nicht ausreicht. Dadurch gewinnt seine Rolle an Komik. Was er in der „sinnigen Cultivirung des Unsinns" nicht zu leisten vermag, das erkennt er wenigstens in seinem Freunde, dem Dorfschulmeisterlein, mit Verehrung an, der ihn denn auch seine Ueberlegenheit fühlen lässt und ihn wie seinen Leibdiener behandelt. „Da es zum Schmause geht," bemerkt Kreyssig (S. 138) weiter, „ist es Holofernes, der seinen Seelenhirten protegirt und an der Tafel des Gönners sein Benvenuto auf sich nimmt. Dafür empfängt er nach der Tafel durch Nathaniel seinen Lohn, in huldigender Anerkennung seiner Vortrefflichkeit. Vielgekörnt und sentenzreich waren seine Tischgespräche, „ergötzlich ohne Scurrilität, witzig ohne Affectation, kühn ohne Frechheit, gelehrt ohne Eigendünkel, paradox ohne Ketzerei."" Ein fremdes Liebesgedicht darf Nathaniel vorlesen, muss sich aber dann gefallen lassen, wegen seines schlechten Vorlesens von dem Magister wie ein Schulknabe coramirt zu werden. Von geistlichen Functionen ist bei ihm nicht die Rede, dagegen nimmt Armado seine und seines Freundes Hilfe in Anspruch, um „der Prinzessin eine ergötzliche Ostentation, Schaustellung, Aufzug, Groteska oder Feuerwerk vorzuführen" (5, 1), da er weiss, dass beide auf „derlei Eruptionen und plötzliche Scherzausbrüche" sich ausnehmend verstehen. Aber auch auf diesem Felde erblüht dem Pfarrer kein Lorbeer. Holofernes entscheidet sich für die Aufführung der neun Siegeshelden. Zuerst erscheint Schädel als Pompejus und spielt seine Rolle leidlich. Dann tritt Nathaniel bewaffnet auf die Bühne, um den Eroberer Alexander darzustellen, vermag aber nicht einmal dessen Namen richtig auszusprechen, geschweige denn dessen Heldenrolle zu spielen.

*Nathaniel.* Als Welteroberer thät ich einst die Welt durchwandern,
Trug meine Macht nach Ost, West, Nord und Süd hinein.
Mein Wappenschild spricht klar von mir als Alesandern —
*Boyet.* Nein Eure Nase steht zu grade, sie spricht Nein!
*Biron.* Riecht Eure Nase nein, so riecht der Herr zu fein.
*Prinzessin.* Der Welterobrer stutzt, fahr fort mit Alexandern.
*Nathaniel.* Als Welterobrer thät ich einst die Welt durchwandern —
*Boyet.* Ganz recht, so sagt die Welt von Alexandern.

*Biron.* Grosser Pompejus!
*Schädel.* Ew. Gnaden Diener und Schädel.
*Biron.* Nimm den Welterobrer weg! Nimm Alexandern weg!
*Schädel zu Nathaniel:* „Ihr habt den Welteroberer Alexander umgeschmissen . . . . . . Ein Welteroberer und fürchtet sich zu sprechen! Schäme dich, lauf und verstecke dich, Alexander! (Nathaniel ab.)

Da seht, mit Verlaub, ein närr'scher stiller Mann, ein ehrlicher Mann, wisst Ihr, und gleich ballerirt. Ein prächtiger Nachbar, wahrhaftig, und schiebt so gut Kegel. Aber, Alexander! Ach, seht, so ist es; sie hatten ihm zu viel aufgepackt."

Der Schauplatz dieses Lustspiels ist zwar Navarra; aber Nathaniel ist ein anglikanischer Pfarrer. Unmöglich konnten die englischen Zuschauer an einen spanischen Geistlichen denken, wenn Holofernes vor seinem Freunde Nathaniel auf die rakers of orthography losschlug, die dout statt doubt, det statt debt, nebour statt neighbour sprechen (5, 1).

## Olivarius Mar-Text und der geistliche Onkel.

Der Dorfpfarrer Olivarius Mar-Text (Wie es euch gefällt 3, 3) ist schon durch seinen Namen „Textdreher" sattsam gezeichnet. Wenn er in den Wald kommt, um den Hofnarren Probstein unter einem Baume mit Käthchen zusammenzugeben, so sündiget er gegen die Würde seines Amtes. Nach Verdienst wird er auch taxirt. Jacques hält ihn nicht für einen rechten Priester (good priest), sondern für einen Burschen (fellow), der Heirathslustige „nur so zusammenfügen wird, wie sie's beim Täfelwerk machen; dann wird eins von euch (Probstein und Käthchen) eintrocknen und sich werfen wie frisches Holz: knack, knack."

Auch Probstein hat kein Vertrauen zu dem „Zaunpfaffen" und gibt ihm unverrichteter Dinge und unter spöttischer Absingung einiger Balladenverse den Abschied:

Lebt wohl, Ehrn Olivarius!
Nicht: „O holder Oliver!
„O wack'rer Oliver!
„Lass mich doch hier im Stich nicht!"
Sondern: Pack' dich fort!
Geh'! auf mein Wort,
Ich will in Wahrheit dich nicht!

Olivarius beruhigt sich dann mit dem Troste: „Keiner von allen diesen phantastischen Schelmen zusammen soll mich aus meinem Beruf herausnecken."

Einige Scenen später (5, 1) meint Käthchen, die auf beschleunigte Verheirathung dringt, der Priester wäre doch „gut genug" gewesen. „Der gottlose Sir Olivarius, Käthchen, der abscheuliche Textdreher!" — ist Probstein's Antwort.

Dass das bisher betrachtete Trifolium: Pfarrer Evans, Nathaniel und Olivarius Textdreher „als englische Kirchendiener der Elisabethischen Aera gedacht sind, ergiebt nicht allein ihre Standesbezeichnung als ‚parson, curate, vicar' und besonders das significante ‚Sir' vor ihren Namen, sondern auch ihre Charakterzeichnung selbst, die mit Macaulay's Schilderung des damaligen Reverend auf's Haar übereinstimmt [1])."

Ausser Ehrn Olivarius Textdreher wird in dem Lustspiel ‚Wie es euch gefällt' (3, 2) noch ein zweiter Geistlicher, an old religious uncle, erwähnt, von dem seine Nichte Rosalinde nichts besseres zu berichten weiss, als dass er „in seiner Jugend ein Städter gewesen und gar zu gut mit dem Hofmachen bekannt war, denn er verliebte sich dabei. Ich habe ihn manche Predigt dagegen halten hören."

## Ehrn Topas

ist der letzte Repräsentant eines englischen Weltgeistlichen. Der ehrenfeste, superkluge Hofmeister Malvolio, der „mitunter eine Art von Puritaner ist" (Was ihr wollt 2, 3), der unausstehliche Gecke, wird von seiner Umgebung in ein Netz von Intriguen verwickelt, um ihn glauben zu machen, seine Herrin Olivia sei in ihn verliebt. Nach Kreyssig (3, 273) zahlte Shakespeare „in dieser unübertrefflichen Rolle den Puritanern die hämischen Angriffe heim, mit welchen sie schon damals das Theater, wie jede heitere Kunst zu verfolgen begannen." Zu guter Letzt wird der in den Schlingen der Eitelkeit gefangene Hofmeister zu allgemeiner Heiterkeit als Besessener und Wahnsinniger hinter Schloss und Riegel gebracht. In diesem Zustande soll ihm auch geistlicher Trost und Zuspruch werden. Diese Rolle glaubt der Dichter am besten dem Narren Feste anvertrauen zu können, der als Pfarrer Topas seine Aufgabe vor-

1) Jul. Thümmel, Ueber Shakespeare's Geistlichkeit. Jahrb. 16, 357.

trefflich löst und dafür allgemeines Lob ärntet. Die Beschwörung des bösen Geistes behandelt er als Posse, erklärt dann Malvolio für einen Wahnsinnigen, dem er nicht eher helfen könne, bis er der Meinung des Pythagoras in Betreff des wilden Geflügels beistimme und sich fürchte, eine Schnepfe zu tödten, weil er vielleicht dadurch die Seele seiner Grossmutter aus ihrer Behausung treibe (4, 2).

Selbst diese fingirte Rolle ist ein Beleg für den in Shakespeare's Dichtungen constanten Gegensatz zwischen den ernsten würdigen Rollen der katholischen Ordensgeistlichen und den läppischen, possenhaften Situationen der Weltgeistlichen, die mit katholischem Wesen nichts gemeinsam haben. Das gibt auch Kreyssig (3, 288) zu, wenn er schreibt: „Es mag beiläufig bemerkt werden, dass der Narr während der ganzen Beschwörungsscene den salbungsvollen Ton der puritanischen Geistlichen nachahmt, während der Priester, welchem Olivia ihr Schicksal anvertraut, offenbar als katholischer Mönch [1]) zu denken ist: ein weiteres Zeichen für den instinktartigen Widerwillen Shakespeare's gegen die ganze frömmelnde und augenverdrehende puritanische Richtung, welche bald nach seinem Tode seine Meisterwerke mit aller andern Lust des alten fröhlichen England auf die Proscriptionsliste setzte."

Alles zusammengefasst, glauben wir bewiesen zu haben, dass Shakespeare im Gegensatz zu den englischen Dramatikern seiner Zeit keine andern als würdige Männer im Ordensgewande auf die Bühne bringt, die sich durch ihr Wissen, ihre Menschenkenntniss, ihren frommen Sinn auszeichnen, denen er allein die Vornahme geistlicher Handlungen gestattet, während seine protestantischen Pfarrer, Curate und Vicare niemals einen ernsten Akt ihres geistlichen Amtes vornehmen dürfen, dagegen mit um so grösserer Freiheit sich in Possen, Liebeleien und Thorheiten aller Art ergehen und von den Mitspielenden fortwährend sich müssen hänseln lassen.

### Der trauende Vicar.

Nur einmal lässt Shakespeare in seinen Comödien durch einen Weltgeistlichen eine geistliche Handlung vornehmen, nämlich Petruchio's Trauung mit der zu bezähmenden Katharina

---

1) Vgl. oben S. 45 f.

tharina (Der Widerspänstigen Zähmung 3, 2). Aber auch diese Cäremonie verläuft nicht ohne Schabernack.

Der Vicar stellt an Petruchio die Frage, ob er Katharinen zur Frau begehre. Drauf schreit der Bräutigam: „Zum Donnerwetter, ja! und flucht, dass

> Erschreckt der Priester fallen liess das Buch,
> Und als er sich es aufzuheben bückte,
> Gab ihm der tolle Bräutigam einen Puff,
> Dass Pfaff und Buch und Buch und Pfaff hinfielen. — —
> So tolle Hochzeit war noch nie zuvor.

In eine solche peinliche Situation wollte Shakespeare einen Mönch nicht versetzen.

„Man wird diese Scene in der Kirche, bemerkt Dr. Hager, nur dann für entschuldbar halten, wenn man davon ausgeht, dass unser Dichter auf den erzwungenen Besuch der Staatskirchen nichts gab und die Geistlichen der Staatskirche ebenso sehr verachtete, wie die feilen Richter und Geschworenen [1]."

---

Dergestalt charakterisirt Shakespeare in seinen Comödien die Weltgeistlichen. Julius Thümmel, der diesen Gegenstand in einem Vortrage „Ueber Shakespeare's Geistlichkeit" behandelt, gelangt zu denselben Resultaten. „So unerquicklich, sagt er, es für das protestantische Bewusstsein sein mag, die betreffende niedere Geistlichkeit bei Shakespeare in dieser Weise vertreten zu sehen, so wenig sind wir berechtigt, den Dichter für die Anschauungen seines Zeitalters, für die Stimmung und Würdigung seiner Mitwelt verantwortlich zu machen. [2]." Den Schlüssel zur Erklärung dieser Thatsache, die um so auffälliger ist, je höher Shakespeare die katholische Geistlichkeit, in den Historien wie in den übrigen Schauspielen, stellt, glaubt Thümmel in Macaulay's Schilderung des englischen Clerus vor und nach der Restauration [3]) gefunden zu haben. Nach dessen Darstellung habe der hohe Clerus Englands vor der Reformation die Mehrheit im Hause der Lords gebildet, sich durch Glanz und Reichthum mit den grössten Baronen gemessen, die höchsten bürgerlichen Aemter innegehabt und die Söhne der erlauchte-

1) Shakespeare's Werke 6, 251.
2) Jahrb. 16, 358.
3) Gesch. Englands 1 Kap. 3.

sten Familien und nahe Vettern der königlichen zu seinen Mitgliedern gezählt. Nach der gewaltigen Umwälzung habe die Aufhebung der Klöster die Kirche mit einem Schlage des grössten Theils ihres Reichthums, ihres Uebergewichtes im Oberhause beraubt etc. „So verlor das priesterliche Amt seine Anziehungskraft für die höheren Classen; der Clerus ward als eine im Ganzen genommen plebejische Classe betrachtet; der Hauscaplan war zum Hausbedienten herabgesunken. Für schmale Kost, eine kleine Dachstube und für ein Taschengeld von zehn Pfund jährlich engagirte man einen jungen Theologen, der sich neben den Functionen seines geistlichen Berufs für das Kegel- und Beilkespiel seines Patrons bereit zu halten, sich zum Stichblatt für die Spässe der Gentlemen herzugeben, ja sogar die Arbeiten eines Gärtners oder Stallknechtes zu verrichten hatte. Bald befestigte der ehrwürdige Mann die Aprikosen am Spaliere, bald striegelte er die Kutschpferde; er controlirte die Rechnungen des Hufschmieds, er ging zehn englische Meilen mit einer Botschaft, einem Packet. Wenn es ihm erlaubt war, mit der Familie zu Mittag zu essen, so erwartete man, dass er sich auf die einfachsten Speisen beschränken werde. Er mochte sich mit dem gepöckelten Rindfleische und mit den Mohrrüben vollstopfen, aber sobald die Torten und Rahmkuchen erschienen, verliess er seinen Sitz und stand bei Seite, bis er aufgefordert ward, für das Mahl, von dessen besserem Theil er ausgeschlossen ward, das Gratias zu sagen. Die Köchin, das Hausmädchen und wenn es hoch kam, die Kammerfrau der Lady galten allgemein für die passendsten Lebensgefährtinnen des Pfarrers, der sich nach einer Verordnung der Königin Elisabeth vom Jahre 1559 nicht unterfangen durfte, ein zum Dienstpersonale gehöriges Frauenzimmer ohne ausdrückliche Zustimmung der Herrschaft zu heirathen." Thümmel fährt dann fort: „Dies kulturhistorische Bild, das Macaulay entwirft, gibt uns den besten Aufschluss darüber, wie Shakespeare dazu gekommen ist, unter der niedern protestantischen Geistlichkeit seiner Zeit selbst die Modelle zu Lustigmachern (Clowns) aufzusuchen [1])." Thümmel generalisirt dieses „kulturhistorische Bild" und erkennt darin „die Anschauung" von Shakespeare's Zeitalter, „die Stimmung und Würdigung seiner Mitwelt," während

1) Jahrbuch 16, 353 f.

Macaulay seine Schilderung doch ausdrücklich auf die Behausungen „roher und unwissender Standesherren“ beschränkt.

Jener Schilderung geht der Satz voran: „Wo nobler Sinn und Bildung ein Heim aufgeschlagen, da ward der Hausgeistliche ohne Zweifel freundlich und anständig behandelt. Sein Umgang, seine wissenschaftlichen Aufschlüsse und geistlichen Rathschläge wurden als reichlicher Ersatz für die ihm zukommende Nahrung, Wohnung und Geldentschädigung erachtet.“ Diese Behandlung der Geistlichkeit war jedoch bei dem Landadel nicht allgemeine Regel. Shakespeare hatte also Gelegenheit, auch diese anständig behandelten Hausgeistlichen kennen zu lernen und ausser diesen noch viele andere unabhängige geistliche Würdenträger in Stadt und Land. Die „unerquickliche“ Stellung, die er zu der protestantischen Geistlichkeit einnimmt, ist daher immer noch räthselhaft. Unmöglich konnte er Sympathie für ein Religionssystem empfinden, deren Diener er seinem Publikum nur durch eitle Gecken und oberflächliche Spassmacher vor Augen führte.

## 4. Die katholische Geistlichkeit in Shakespeare's Historien.

Ganz anders ist das Verhalten des Dichters bei Schilderung der Geistlichkeit in den Historien, welche in die katholische Zeit Englands fallen. Es werden hier bald edle Charaktere vorgeführt, bald ehrgeizige Naturen, die in der Wahl der Mittel nicht wählerisch waren, wenn sie nur zum Ziele führten. Aber mit Ernst und Würde werden alle behandelt; possenhaftes Wesen ist ein für allemal ausgeschlossen. Diese Gruppe, bemerkt Thümmel, „recrutirt sich aus den hohen und höchsten Familien Englands und stellt uns eine stattliche Reihe politischer Lords im priesterlichen Talar dar, echtes Vollblut, kernige Patrioten, Engländer durch und durch[1].“

An der Spitze steht der edle Bischof von Carlisle, der einzige von allen Grossen Englands, der es wagt, dem Herzog Bolingbrocke, dem Usurpator des königlichen Thrones, in's Angesicht zu widerstehen. Er vereinigt sich mit dem Abt von Westminster, um dem rechtmässigen Könige Richard II. wieder zum Throne zu verhelfen. Aber ihre Pläne misslingen. Den

1) Jahrb. 16, 361.

Abt schützt der Tod vor der Strafe. Er hat nach Percy's Versicherung „vor Gewissensdruck und düstrer Schwermuth dem Grabe hingegeben seinen Leib“ (Richard II. 5, 4). Den Bischof trifft eine milde Strafe:

> Denn hegtest du schon immer Feindesmuth,
> Ich sah in dir der Ehre reine Glut.

Solches Lob spendet ihm selbst sein siegreicher Gegner Bolingbrocke, der auf den Thron erhobene Heinrich IV.

Auch dem Erzbischof Richard Scroop von York hat der Dichter eine noble Rolle zugedacht. Freund und Feind erkennen in langen Reden die hohe Bedeutung und Würde dieses wackern, gelehrten, frommgesinnten Mannes an, trotzdem ihm die Missregierung Heinrich IV. „die übelstehenden Waffen“ umgürtet, der aber unbedenklich die Hand zum Frieden reicht, sobald man ihm die Beseitigung der bisher vergeblich gerügten Uebelstände verheisst (2 Heinrich IV. 4, 1).

Das grossartige Drama ‚Heinrich V.‘ eröffnen die Bischöfe von Canterbury und Ely, voller Sorge, wie die Gefahr, dass nach Vorschlag der Gemeinen die beste Hälfte sämmtlicher Güter der englischen Kirche zu Gunsten des Staates eingezogen werde, abzuwenden sei. Beide sind begeisterte Lobredner der idealen Eigenschaften ihres Königs, der zugleich der Liebling des Dichters ist. Heinrich V. aber, von dem Vertrauen beseelt, dass der „gelehrte“ und „geehrte“ Erzbischof Harry Chichely von Canterbury „nur Wahrheit rede,“ dass seine Worte so rein seien, „wie die Sünde im Bade der Taufe,“ macht es ganz von dessen Entscheidung abhängig, ob er „vor dem Licht der Wahrheit“ berechtiget sei, seine Ansprüche auf Frankreich mit den Waffen zu vertheidigen. Der Dichter lässt dann den Erzbischof diese Ansprüche mit gelehrten Deductionen erhärten und zur Unterstützung des Unternehmens dem Könige einen solchen hohen Beitrag der Geistlichen verheissen, wie er noch niemals einem seiner Ahnen geleistet wurde. In Folge dessen wird der Krieg begonnen, in dem das kleine Häuflein der Engländer über einen drei- und vierfach stärkern und wohlgerüsteten Feind den glänzenden Sieg bei Agincourt erfocht, den der fromme König ausschliesslich der Ehre Gottes zugeschrieben wissen wollte. Thümmel's Charakterisirung dieses Kirchenfürsten, der „mit advokatischer Dialektik seine (des Königs) Berech-

tigung auf die französische Krone nachweist" und „Kühnheit genug besitzt, an den Vortheil der Kirche die Wohlfahrt des Staats zu wagen[1]," steht in Widerspruch mit den Intentionen des Dichters, dem es nicht in den Sinn kommt, seinen Lieblingshelden zu einer Drahtpuppe eines heimtückischen Priesters zu machen.

Von diesen „echten Gentlemen," „adlig von Geburt wie edel von Sitte und Gesinnung[2]," sticht Harry Beaufort, Cardinal von Winchester, der uns in den zwei ersten Theilen ‚Heinrich VI.' vorgeführt wird, gewaltig ab. Als Sohn Johanns von Gaunt königlichem Blute entsprossen, als Grossoheim des regierenden Königs, überragt er durch Geburtsadel seine bischöflichen Vorgänger, dagegen fehlen ihm alle Eigenschaften eines kirchlichen Würdeträgers.

„Eher ein Kriegsmann als ein Clerikus" (2 Heinrich VI. 1, 1), macht er sich, von Ehrgeiz und Rachsucht hingerissen, sogar zum Mitschuldigen an dem Morde des Herzogs von Gloster. Aber den Lohn seiner Missethat soll er nicht geniessen. „Gott lästernd und der Erde Kindern fluchend," stirbt er eines grausigen Todes, in dem der Dichter „das Zeichen eines üblen Lebens" erblickt.

Dagegen ist nichts zu erinnern. Wird einem Unwürdigen die Mitra auf das Haupt gesetzt, so wird das bischöfliche Amt entweiht, und der Dichter ist berechtiget, auch einen solchen Charakter treu und wahr zu schildern. Wenn aber gleich die Person keine Achtung verdient, so darf doch das Amt nicht mit Füssen getreten werden. Shakespeare hat diese von der Pietät dictirten Rücksichten, z. B. bei Wolsey, wohl gewahrt. Im ersten Theil der Trilogie ‚Heinrich VI.' ist dies aber nicht der Fall. Hier wird der Bischof mit einer Fluth von Schimpfworten übergossen, Gloster will ihn am Barte zausen, seinen Cardinalshut mit Füssen treten[3]) und dem Papst und der Cardinalswürde zum Trotz ihn auf der Bühne am Halse hin und her schleifen. Es ist schwer zu fassen, dass der sinnige Schwan vom Avon an solchen Rohheiten Gefallen finden konnte. Sie

1) Jahrb. 16, 362.

2) A. a. O.

3) Dies geschieht im 1. Act, während Beaufort den Cardinalshut erst im 5. Act empfängt. Lässt sich ein so grobes Versehen bei Shakespeare annehmen?

weisen vielmehr darauf hin, dass er nicht der Verfasser dieses Stückes sei.

Diese Streitfrage soll hier nicht eingehend behandelt werden. Es genügt zu bemerken, dass Marlone, Collier, Dyce, Courtenay, Gervinus, Kreyssig und die französischen Kritiker dieses Stück dem Greene und Marlowe zuschreiben, während Clarke und Wright, Halliwell, Lloyd und andere nur in einigen Theilen Shakespeare's Feder zu erkennen glauben [1]). Ganz abgesehen von der widerlichen Carikatur der Jungfrau von Orleans, vermisst man die grossartige Bildersprache, in welcher Shakespeare in den frühesten Gedichten ebenso wie in seiner Glanzperiode seine Gedanken zum Ausdruck bringt. Diese brillanten Bilder pflegt er nicht in weiter Ferne zu suchen, sondern der nächsten Umgebung, dem täglichen Leben und der eigenen Erfahrung zu entlehnen. Sein Genius liebt es nicht und hat es auch nicht nöthig, für seine Vergleiche Bibel und Olymp, Mythe und Geschichte in solcher Weise zu plündern, wie dies im ersten Theile unserer Trilogie geschieht [2]). Dazu kommt noch ein Verstoss gegen das katholische Dogma, das Shakespeare genau kennt und niemals verletzt. Suffolk, der zu seinem Weibe noch Margaretha als seine Traute gewinnen möchte, tröstet sich mit der Aussicht, dass in diesem Falle „doch Dispensation zu haben sei“ (5, 3). Ebenso wenig harmoniren mit dem gentle Shakespeare die frivolen Worte im Munde des Dauphin am Ende des ersten Actes. Nach dessen Willen sollen alle Mönche und Priester seines Reiches in Procession der Jungfrau von Orleans lobsingen. Selbst St. Dionys, Frankreichs berühmter Landespatron, soll seinen Ehrenplatz der Jeanne la Pucelle abtreten, die sich später als ausgelassene Dirne entpuppt. Nach katholischem Grundsatze ist niemand zu kanonisiren, so lange dessen Füsse noch den Staub der Erde berühren.

1) Dowden, Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken. Uebersetzt von W. Wagner S. 135.

2) Hier müssen Simson, Goliath, Deborah's Schwert, des heiligen Evangelisten Philipp Tochter (Apgsch. 21, 9), Asträa's Tochter, Adonis' Gärten, Halcyon-Tage, Herkules, der gewaltige Alcide, Ikarus, Circe, Hector, Nestor, der junge Paris, das Kleinodkästchen von Darius, die Scythin Tomyris, berühmt durch Cyrus' Tod, Hannibal, Helena, die Mutter Constantin's, Mahomed's Taube, der tapfere Pendragon, Macchiavelli, die Pyramiden von Rhodope und Memphis paradiren. Das scheint uns doch für Shakespeare des Guten zu viel zu sein.

In dem letzten Acte erhebt die Jungfrau als Wunderthäterin unter einem Schwalle von lügenhaftem Selbstlob ihre Stimme gegen die missbelehrten (misconceived), irrgläubigen Engländer, welche, „verderbt und angesteckt von tausend Lastern,“ weil ihnen „die Gnade fehlt, die andre haben,“ das Wirken eines Wunders für ein unmöglich Ding halten. Das klingt in ihrem Munde wie ein Angriff auf den anglikanischen Protestantismus, der aber in den folgenden Versen, wo sie ihre eigene Schande offenbart, mit doppelter Wucht auf die Katholiken, für die er von dem Verfasser gemünzt ist, zurückprallt. Das alles ist eines Shakespeare nicht würdig; mit solchen Krallen ist der süsse Schwan vom Avon nicht ausgestattet.

Es ist noch Rutland's Erzieher, nach der Chronik der Priester Sir Robert Aspall, zu erwähnen, der sammt seinem Schüler von dem blutigen Clifford in der Schlacht gefangen genommen wird.

> Kaplan, hinweg! Dich schirmt dein Priesterthum.
> Allein die Brut von dem verfluchten Herzog,
> Dess Vater meinen Vater schlug, — die stirbt!

So ruft ihm Clifford (3 Heinrich VI. 1, 3) zu; der edle Erzieher verlangt aber, mit seinem unschuldigen Schüler zu sterben. Doch vergebens bittet er:

> Ach, Clifford, morde nicht ein schuldlos Kind,
> Dass du verhasst nicht wirst bei Gott und Menschen.

In dem schauerlichen Drama ‚Richard III.‘ treten drei Bischöfe in ganz untergeordneten Rollen auf. Die des Erzbischofs von York ist nicht unwürdig (2, 4). Der dienstfertige Bischof von Ely wird von Gloster weggesandt, um schöne Erdbeeren aus seinem Garten holen zu lassen, ohne zu merken, dass Gloster seiner ledig sein will, um seinem Vetter Buckingham ein Geheimniss anzuvertrauen (3, 4). Der Cardinal Bouchier vertheidigt im ersten Augenblick die Unverletzlichkeit der kirchlichen Freistatt, in welche sich die Königin mit ihrem jüngern Sohne aus Furcht vor Gloster geflüchtet hatte, mit übertriebenem Eifer, erweist sich aber als Dummkopf oder als Feigling, indem er sich schon im nächsten Augenblick durch Buckingham's Bemerkung, er habe niemals gehört, dass die Freistatt auch Kindern Schutz gewähre, bethören lässt und seiner Pflicht untreu wird (3, 1).

„Der stolze Bischof von Exeter“ (4, 3) wird nur mit einem Worte unter den Verschworenen aufgezählt, die Richard III. in der Schlacht besiegen und England von diesem „Bluthund“ befreien. Es werden ferner Doctor Shaw und der Augustiner-Provinzial Pater Penker, zwei volksthümliche Prediger, erwähnt, die der ruchlose Gloster zu sich bestellt und in deren Mitte er mit einem Gebetbuche in der Hand sich dem Volke zeigt, um durch seine geheuchelte Frömmigkeit das Volk für sich zu gewinnen. Endlich wird noch ein Priester, „ein frommer Mann,“ erwähnt, der dem Lord Hastings einen geistlichen Dienst erwiesen, wofür er zufrieden gestellt werden soll, dessen Beistand derselbe gleich darauf, von dem blutigen Gloster dem Tode geweiht, mit Schmerz entbehrt (3, 2 und 4).

Damit schliesst die Gallerie der Geistlichen, welche Shakespeare aus der katholischen Zeit in seinen Historien vorführt. Auf den päpstlichen Legaten Pandulfo, die Klosterscene in ‚König Johann‘ und die Prälaten in ‚Heinrich VIII.,‘ die an dem gewonnenen Resultate nichts ändern, werden wir in der Analyse dieser beiden Dramen zurückkommen. Um den schlimmen Humor, mit welchem der Dichter die anglikanische Geistlichkeit behandelt, einigermassen zu paralysiren, hat man behauptet, dass der katholischen Geistlichkeit in den Historien gleichfalls keine beneidenswerthe Rolle zugetheilt sei. Aus unserer Zusammenstellung erhellt aber, dass diese Behauptung keinen Anspruch auf Wahrheit hat.

## II. Shakespeare und der Protestantismus.

Shakespeare hat niemals eine Hochschule besucht, ist niemals zu den Füssen eines Philosophen gesessen. Ob er in der Stratforder Stadtschule Religionsunterricht genossen und welchen, ist nicht bekannt. Dagegen erhellt aus seinen Werken, dass er kein Puritaner, auch kein Gesinnungsverwandter der Anhänger der Church of England gewesen. „Die Engländer, sagt Elze, haben darin eine feine Nase; sie riechen es Shakespeare an, dass er kein Christ in ihrem Sinne ist, und das Höchste, was sie ihm zugestehen, ist eben das Bibelchristenthum [1].“ Noch weniger darf man in seinen Dichtungen eine

1) W. Shakespeare 509.

Apologie der Lehrsätze Luther's oder Calvin's suchen. Rümelin gesteht offen, dass der englische Dichterfürst „in völliger Unabhängigkeit von ihren Glaubenssätzen mit freiem Blick in Welt und Leben schaut und das Bild, das sich davon in seinem Geiste abspiegelt, ganz unbekümmert um dessen Beziehungen zu den Dogmen in die Formen seiner Kunst einkleidet.“ Bezüglich der Lehren des Protestantismus ist dies richtig. Mit gutem Grunde betheuert Bernays, „das bleibe fern von uns, Shakespeare etwa zum bewussten Vorkämpfer des Protestantismus“ weihen zu wollen [1]). Der Katholik dagegen begegnet ununterbrochen Anspielungen auf die Dogmen seiner Kirche und einer so reinen Auffassung seines Glaubens, einer so richtigen Anwendung der Moral und Ascese seiner Kirche auf das tägliche Leben, dass der Gedanke, Shakespeare sei Katholik oder die katholische Anschauung müsse zu seinen Zeiten vielfach noch für die Engländer der leitende Stern gewesen sein, sich unwillkürlich ihm aufdrängt.

Rümelin geht aber noch weiter. Shakespeare, sagt er, stand „zu seiner Kirche nicht in einem neutralen, sondern in einem polemischen und defensiven Verhältniss. Es geht auch in der That für den aufmerksamen Leser durch alle Dramen Shakespeare's eine versteckte Polemik, zwar nicht gegen das Religiöse und Christliche an sich, aber gegen die Kirche. Nur muss man sich erinnern, dass ein strenges Verbot bestand, kirchliche Verhältnisse und Fragen auf die Bühne zu bringen, dass mit der Justiz damals in solchen Dingen nicht zu spassen und daher grosse Vorsicht und Zurückhaltung geboten war.“ Derselbe Verfasssr motivirt diese polemische Stellung des Dichters gegen die protestantische Kirche mit der Bemerkung: „Das treibende Element in ihr, das die nächste Zukunft beherrschen sollte, war die puritanische Gesinnung, die Idee einer gesellschaftlichen, kirchlichen und politischen Reform durch radicale, auf die christliche Urzeit zurückgreifende Principien, denen Kunst und Theaterwesen etwas völlig Fremdes war.“ Rümelin gibt Shakespeare's unverhohlene Polemik gegen das Puritanerthum zu, behauptet aber, er sei „hierin offenbar und in wohl entschuldbarer Weise Parteimann. Das Berechtigte, Bedeutende und Weltgeschichtliche, welches in dieser energischen Bewegung

---

1) Jahrb. 1, 299.

des Gewissens und consequenten Gedankens gegen die faule und brutale Scheinreformation der Tudor's lag, werde von dem Dichter nicht erkannt oder nicht gewürdigt." Er sehe nur die Schattenseiten und Extreme, habe „von der Sache keine tiefer gehende Erfahrung," sei „ein Fremdling" auf diesem Felde [1]).

Allerdings ist Shakespeare ein ausgesprochener Gegner der Puritaner, dieser entschiedensten Protestanten Englands. Diese unbequeme Gegnerschaft mit der Bemerkung bei Seite zu schieben, der sonst so tief blickende Dichter sei in einer Sache, die in seinem Vaterlande auf der Tagesordnung stand und alle Gemüther bewegte, ein oberflächlicher Beobachter, ein Fremdling, ohne tiefer gehende Erfahrung gewesen, harmonirt nicht mit Shakespeare's wunderbarer Intuitionsgabe. Ferner ist es höchst auffällig, dass man seine consequente Polemik nicht auf höhere Motive, sondern auf ein persönliches Interesse, auf die puritanische Feindseligkeit gegen das Theater zurückführt, während er selbst doch noch andere innere Gründe angibt, die ihm die Geissel der Satire in die Hand gedrückt. Ein Blick auf diese Polemik wird das zeigen.

## 1. Shakespeare's Polemik gegen die Puritaner.

Shakespeare lässt in ‚Mass für Mass' die pharisäische Tugendhaftigkeit seines Lord Angelo, dem jedes Bewusstsein der menschlichen Schwäche und des darauf beruhenden demüthigen, gegen die Gebrechen des Nebenmenschen nachsichtigen Sinnes abgeht, schmählichen Schiffbruch leiden und den stolzen Tugendhelden zum gemeinen Schurken herabsinken. Rümelin räumt ein, dass er damit die „sittenstrengen" Puritaner habe treffen wollen, die ihr selbstbewusstes anmassendes Wesen bis zum Königsmord getrieben. Diesen hochmüthigen Starrsinn hat der Dichter im Auge, wenn er in ‚Ende gut, alles gut' (1, 3) den Clown sagen lässt, ein honetter Mann (honesty) sei kein Puritaner, weil er lieber den Chorrock der Bescheidenheit über dem schwarzen Talar des stolzen Herzens tragen, als Anstoss erregen will; sich des Friedens wegen in untergeordneten Dingen nachgiebig zeige, ohne auf eigene Ueberzeugung zu verzichten, während die Puritaner an dem in der anglikanischen

1) Shakespearestudien von Gustav Rümelin 175.

Kirche üblichen weissen Chorrock Anstoss nahmen, sich eigensinniger Weise auf den schwarzen Talar beschränkten und darin einen Hauptgrund ihrer Trennung fanden. Hertzberg commentirt: „Der Römling wird sich nicht geniren, trotzdem dass er seinen weissen Chorrock (surplice) überwirft, den schwarzen Talar darunter zu tragen. Er wird trotz der Demuth, die er zur Schau trägt, gleichzeitig den Puritanerhochmuth bewahren [1].“ Für die vorliegende Streitfrage wäre dieser Commentar, der die Ehrlichkeit (honesty) mit dem Katholicismus identificirt, ganz erwünscht. Zu dessen Rechtfertigung lässt sich aber nicht einmal ein Scheingrund entdecken. Sollte jedoch unter „Römling“ der Anhänger der englischen Episcopalkirche zu verstehen sein, so ist der Ausdruck höchst missverständlich.

In heiterster Laune und mit wohlbehaglicher Breite persiflirt Shakespeare die puritanische Selbstüberhebung in dem geckenhaften Hofmeister Malvolio, der „manchmal eine Art von Puritaner ist,“ aber trotz seines tugendhaften Ernstes, sich durch ein neckisches Kammermädchen auf den Gedanken bringen lässt, dass er, „der gezierte Esel,“ der Gegenstand der Liebe seiner Herrschaft, der Gräfin Olivia, sei. In dieser tollen Selbstgefälligkeit lässt ihn der Dichter zum allgemeinen Gelächter in gelben Strümpfen mit gekreuzten Kniegürteln „wie ein Schulmeister, wenn er in der Kirche Schule hält,“ umherstolziren und die Rolle des künftigen Grafen einüben, um zuletzt als Tollhäusler in die dunkle Kammer gesperrt zu werden.

In ‚Timon von Athen‘ (3, 3) lässt Timon seinen reichbeschenkten Freund Sempronius um ein Darlehen von fünfzig Talenten bitten. Dieser erweist sich aber als schlechter Freund in der Noth und die ehrenwerthen Gründe, mit denen er sein niederträchtiges Benehmen zu bemänteln sucht, sind nur ein Beweis, dass er niemals den Freund, sondern nur dessen Geld geliebt hat. „Wie tugendhaft strebte der Lord, um niederträchtig zu erscheinen! Nimmt fromme Vorwände, um gottlos zu sein, wie diejenigen, welche mit inbrünstigem Religionseifer ganze Königreiche in Brand stecken möchten.“ Warburton glaubt in dieser Stelle eine Anspielung auf die Gleissnerei der Puritaner zu erkennen, welche die Religion im Munde führen, in der That aber politische Parteizwecke verfolgen.

---

1) Shakespeare's dram. Werke, redigirt von Ulrici 11, 486.

Die Persiflage des puritanischen Friedensrichters Lucy, der Shakespeare's Vater als Recusanten zur Rechenschaft gezogen, ist schon früher berührt worden. Uebrigens wird diese Polemik gegen die Puritaner, welche fast in allen Stücken Shakespeare's sich kund gibt, von keiner Seite in Abrede gestellt.

## 2. Sir John Falstaff.

Selbst der Urtypus eines humoristischen Taugenichts, der dicke Ritter Falstaff, ist nicht frei von puritanischen Alluren. Halliwell [1]) hat den Beweis erbracht, dass Shakespeare diesem seinem Helden ursprünglich den Namen Sir John Oldcastle gegeben. „Man schliesst dies, bemerkt Gervinus, aus einigen Andeutungen in den Stücken selbst: des Prinzen Anrede (1 Heinrich IV. 1, 2) an Falstaff ‚my old lad of the castle' hat nur so einen Sinn; sodann ist in den Quartausgaben des zweiten Theils einmal vor einer Rede Falstaff's das Präfix Old. (Oldcastle) stehen geblieben. Zur Gewissheit wird die Sache durch eine Anführung des Schauspielers Nathaniel Field, der in diesen Dingen am besten unterrichtet sein konnte [2])."

Rio [3]) und Hager [4]) vertheidigen nun, Falstaff (früher Oldcastle) sei eine von Shakespeare beabsichtigte Carikatur des John Oldcastle Lord von Cobham, der unter Heinrich IV. und V. eine Hauptstütze der Lollarden war, dieselben wiederholt zu bewaffnetem Widerstande gesammelt, nach seiner ersten Niederlage aus dem Tower entflohen, nach einer zweiten Niederlage von den Lords verurtheilt (1417), als Hochverräther gehängt und als Ketzer verbrannt zu werden, später (1559) jedoch von dem fanatischen Bale als Vorreformator und „Blutzeuge Christi [5])"

---

1) On the character of Sir John Falstaff. London 1841.

2) In seinem Stücke Amends for ladies, gedruckt 1618, heisst es: „Sahet ihr nicht das Stück, worin der dicke Herr, benannt Oldcastle, euch treulich sagte, was das sei die Ehre?" — mit deutlicher Beziehung auf den berühmten Monolog in 1 Heinrich IV. 5, 3. — Shakespeare. Von Gervinus 2, 176.

3) Shakespeare 139—144.

4) Shakespeare's Werke 4, 267—272.

5) A brief Chronycle concernyng the Examination and Death of the blessed Martyr of Christ, Syr John Oldcastell.

verherrlichet wurde. In der That hat das Publikum Shakespeare's Falstaff mit dem historischen Oldcastle identificirt.

Die Versuchung lag auch nahe genug: Beide sind Edelleute, führen denselben Namen, leben zu derselben Zeit, beide waren in ihrer Jugend Pagen von Thomas Mowbray Herzog von Norfolk (2 Heinrich IV. 3, 2), beide stehen in Gunst bei Heinrich V.

Gegen diese Auffassung werden folgende Gründe geltend gemacht: 1. Shakespeare hat den Namen Oldcastle ebenso wie die Namen Ned und Gadshill aus dem ältern Stücke The famous victories of Henry the fifth herübergenommen. 2. „Als der Dichter seinen Heinrich IV. schrieb, wusste er nicht, wer dieser Oldcastle war [1].“ 3. Er hat gegen obige Auffassung in dem Epilog zum zweiten Theil Heinrich IV. ausdrücklich Protest eingelegt. Diese Gründe sind aber nicht überzeugend.

Den ersten Grund hält Bernays mit triumphirender Sicherheit Herrn Rio entgegen. „Den Umstand, sagt er, dass der vielerwähnte Name schon dem älteren Stücke angehört, diesen entscheidenden Umstand hat Herr Rio verschwiegen.“ Nachdem dann Bernays erwähnt, dass Rio die Famous Victories kenne, fährt er fort: „Das aber ist als unzweifelhaft nachgewiesen, dass Herr Rio absichtlich die Thatsache verschwiegen hat, welche allerdings die Nichtigkeit seiner Erfindung [2]) unwiderlegbar hätte darthun müssen. Die Kriegsmaschine John Falstaff, von Herrn Rio construirt, liegt zerschlagen und zerstückelt da [3]).“ Ob Rio „diesen entscheidenden Umstand“ absichtlich verschwiegen oder übersehen oder für irrelevant betrachtet, kann dahin gestellt bleiben. Bernays' Argumentation ist nur stichhaltig, wenn man annimmt, Shakespeare habe von dem historischen Oldcastle damals noch keine Kenntniss gehabt; in entgegengesetztem Falle folgt nur, dass die Benutzung die-

---

1) Gervinus 2, 179.

2) Es handelt sich hier nicht um eine „Erfindung“ Rio's. Schon F. C. Schlosser schreibt über Sir John Oldcastle oder Lord Cobham: „Dieser Freund und originelle Rathgeber des neuen Königs (Heinrich V.) ist, obgleich er ein ganz verständiger Mann war, von den ältern Dramatikern Englands, wie wir aus Fuller sehen, unter seinem wahren Namen als eine Art von Hofnarr auf die Bühne gebracht worden, und Shakespeare hat aus ihm seinen Falstaff gemacht.“ F. C. Schlosser's Weltgesch. 10, 48.

3) Jahrbuch 1, 271 f.

ses Namens für eine humoristische Figur zwar Shakespeare's Werk, aber nicht seine Erfindung war.

Gervinus nimmt in der That zur Unwissenheit des Dichters seine Zuflucht. Dies lässt sich aber nicht rechtfertigen. Shakespeare hat für Heinrich IV. wie überhaupt für alle seine historischen Dramen vorwiegend oder vielmehr ausschliesslich Holinshed's Chronik benutzt und war in dieser seiner Schatzkammer besser bewandert als irgend einer vor oder nach ihm. Hier konnte ihm aber der Hauptheld der Wiclifiten nicht entgehen. Daran zweifelt Dr. A. Schmidt in der Einleitung zu Heinrich IV. so wenig, dass es ihm vielmehr auffällt, „dass Shakespeare selbst an Stellen, wo der Anlass dazu nahe lag, in der ersten Scene von Heinrich V., der reformatorischen Bewegung jener Zeit mit keiner Silbe erwähnt, während Holinshed die Lehrmeinungen und Schicksale der Wiclifiten, so wie die Stellung, welche die englischen Könige zu dieser Secte nahmen, in eingehendster Weise bespricht [1]."

Völlig hinfällig muss die von Gervinus angenommene Unwissenheit des Dichters erscheinen, wenn die Bemerkung von Malone zu dem Epilog ‚Heinrich IV.' richtig ist, dass sogar mehrere alte Stücke, in denen Oldcastle persiflirt wird, „von den Papisten" insbesondere in den Jahren 1580—1590 oftmals auf die Bühne gebracht wurden. Dies konnte doch dem Schauspieler und Bühnendichter Shakespeare und seinen Genossen nicht verborgen bleiben. Uebrigens spielt Oldcastle selbst in den Famous Victories eine so unvortheilhafte Rolle, dass Heinrich Voss als Verfasser einen „aufgebrachten Papisten [2]" vermuthete.

Aber, sagt man, Shakespeare erklärt in seinem Epilog zu ‚Heinrich IV.' ausdrücklich, „dass jener Cobham (auch in seinen Augen) ein Martyrer und dies nicht der Mann sei [3]." Die fragliche Stelle ist aber nicht so klar, als man gemeiniglich annimmt. Wer sie mit Aufmerksamkeit prüft, ist im Zweifel, ob sie nicht das Gegentheil enthalte. Direct lässt „unser de-

1) Shakepeare's dram. Werke, redigirt von Ulrici 1, 390. Die Reflexionen, mit welchen Dr. Schmidt den Schluss zurückweisst, „dass Shakespeare für die Sache der Glaubensfreiheit kein Interesse hatte und im Grunde seines Herzens gut katholisch gesinnt war," tragen offenbar den Stempel der Verlegenheit an sich.

2) Vgl. Hager 3, 268.

3) Gervinus 2, 179.

müthiger Autor“ durch einen Tänzer in scherzendem Tone nur erklären, unter welcher Bedingung er gesonnen sei, in ‚Heinrich V.‘ Falstaff's volksthümliche Rolle bis zu dessen Tod fortzusetzen; Oldcastle wird nur in einem motivirenden Nebensatze erwähnt. Die Stelle lautet: „Noch ein Wort, wenn ich bitten darf! Seid ihr nicht allzu satt von fetter Kost, so wird unser demüthiger Autor die Geschichte fortsetzen mit Sir John drin und euch belustigen mit der schönen Katharina von Frankreich, wo dann, so viel ich weiss, Falstaff am Schwitzen sterben wird, sofern er nicht bereits getödtet ist durch euer hartes Urtheil; denn Oldcastle starb als ein Martyrer und dazu ist dies hier nicht der Mann“ (and this is nòt the man). Der motivirende Nebensatz: „Denn (for) Oldcastle starb als ein Martyrer“ erhält nur in folgender Auffassung einen logischen Sinn: Der Dichter wird Falstaff eines natürlichen Todes, nämlich an einer Schwitzkur, sterben lassen, sofern die Zuschauer ihn nicht durch ihr hartes Urtheil ähnlich wie seinen Vorgänger Oldcastle mit Gewalt aus der Welt schaffen, denn dieser ist von den Lords zum Tode verurtheilt worden und nach der Auffassung von Bale und Fox als Martyrer gestorben, als solchen aber kann man Falstaff nicht sterben lassen, dafür ist er nicht der rechte Mann, dazu ist die feige Memme nicht angethan. Shakespeare bezeugt dadurch, dass sein Falstaff mit Oldcastle allerdings in Beziehung stehe, und vielleicht sind gerade wegen dieser Beziehungen jene „harten Urtheile,“ die sich sonst bei dieser classischen Figur, wie kein Dichter der Welt eine zweite geschaffen, nicht erklären lassen, gefällt worden, und ist darin der Grund zu suchen, wesshalb der Dichter diese seine Lieblingsrolle nicht, wie beabsichtiget war, zu Ende führte. Selbst zugegeben, dass Shakespeare ursprünglich die Rolle des fetten Ritters ohne Beziehung auf Lord Cobham geschrieben und nur dem Fluge seiner dichterischen Phantasie gefolgt sei, so liess er sich doch, nachdem das Publikum darin eine Carikatur des Lord Cobham erblickte, in seinem guten Humore nicht stören, denn ihm, dem aristokratischen Engländer, musste der alte Lollarde und Revolutionär Oldcastle sammt seiner Secte ebenso unsympatisch sein wie die Puritaner und Brownisten, mit denen die Wiclifiten in Lehre und Gewaltthätigkeit vielfach übereinstimmten.

Die Zeit der ersten Aufführung der Dramen ‚Heinrich IV.‘ lässt sich nicht genau bestimmen. Im Drucke ist der erste Theil

1598 und zwei Jahre später der zweite erschienen. Sofort einigten sich vier Dichter, Monday, Drayton, Wilson und Hathway, um den fatalen Streich zu pariren, den der dicke Ritter Oldcastle-Falstaff dem von Fox in dessen Martyrologium zur Ehre der christlichen Martyrer erhobenen Namensvetter Sir John Oldcastle Lord Cobham versetzt hatte. Dass das 1599 auf die Bühne gebrachte und 1600 von dem Buchhändler Th. Pavier sogar unter Shakespeare's Namen [1]) veröffentlichte historische Schauspiel ‚Sir John Oldcastle‘ diesen Zweck verfolgte, versichern die Verfasser selbst, indem sie im Prolog erklären, dass sie ihren Helden nicht als „fetten Schwelger,“ nicht als „Vormund jugendlicher Sünde“ darstellen, sondern als „einen, der an Werth alle überglänzte,“ als „tapfern Martyrer, tugendhaften Pair,“ dessen „Loyalität und ächte Treue“ gegen „König und Vaterland“ gefeiert wird.

Die Verfasser motiviren diese Erklärung durch die Zweideutigkeit des Titels ihres Stückes ‚Sir John Oldcastle.‘ So durchschlagend war der Erfolg von Shakespeare's fettem Ritter, dass, wer Sir John Oldcastle nannte, an die komische Figur eines Taugenichts à la Falstaff erinnerte. Darum bitten die Verfasser am Schlusse ihres Prologs die Zuschauer:

Beschützt das Wahre,
Da Dichtung falsch entstellte früh're Jahre.

Der hier angekündigte Gegensatz zu Shakespeare's Dramen ‚Heinrich IV.‘ wird consequent durchgeführt. Es lohnt sich, das Stück kurz zu charakterisiren, um an einem Beispiele zu zeigen, welcher Abstand zwischen Shakespeare und den protestantischen Tendenzdichtern seiner Zeit besteht. Der Bischof von Rochester geht darauf aus, den Lord Cobham als Ketzer zu vernichten. Letzterer erscheint als nobler Protestant, mit Nathan, dem weisen Juden Lessing's, zu vergleichen. Nach der Erklärung des Köngs Heinrich hat er „für treu und bieder stets gegolten,“ „er ist verständig, edel, tugendhaft.“ Die Armen nennen ihn „den besten Mann für die Armuth in ganz Kent,“ der „täglich hundert arme Leute an seiner Thüre er-

---

1) Tieck vergisst alle Regeln der Kritik, indem er Shakespeare zum Verfasser dieses gegen ihn selbst gerichteten Tendenzstückes macht. Vier Schauspiele von Shakespeare. Uebersetzt von L. Tieck. Stuttgart 1836.

nährt.“ Freimüthig bekennt er selbst dem König in's Angesicht, dass er Leben, Hab und Gut erst seinem Gott, dann seiner Majestät schulde;

> Doch darf der Röm'sche Papst von mir Gehorsam
> Nicht fordern, seine Kohlkopf-Pfaffen
> In ganz England nicht meinen Glauben ändern.

Nur aus der heiligen Schrift, auf die „sein Bekenntniss gegründet ist,“ will er sich eines Irrthums überführen lassen. Die falsche Anklage seiner Feinde, als sei er an der ausgebrochenen Rebellion betheiliget, wird entlarvt und der loyale Lord Cobham ist es, der dem König die gegen ihn von Graf Cambridge, Lord Scroope und Sir Thomas Grey angezettelte Verschwörung entdeckt. Diesem „protestantischen“ Tugendhelden werden als Vertreter der katholischen Kirche zwei Schurken gegenüber gestellt: der Bischof von Rochester und Sir John, Pfarrer von Wrotham. So oft ersterer, der dem Lollarden Cobham den Untergang geschworen, den Mund öffnet, tobt er gegen „die Ketzer;“ trotz seines christlichen Eifers findet er doch kein Bedenken, sein Ziel durch Bestechung zu erreichen. Nicht zufrieden mit der von dem König gegen Cobham eingeleiteten Untersuchung, lässt er denselben auch noch vor sein Gericht laden. Cobham's Gefährte zwingt aber den bischöflichen Gerichtsboten, die auf Pergament geschriebene Vorladung sammt Siegelwachs stante pede zu verzehren; der Bischof selbst erhält von dem König scharfen Verweis und muss bei Cobham's Entweichung aus der Haft die Rolle des Uebertölpelten spielen.

Das genügt aber noch nicht. Shakespeare hatte unter dem Namen des protestantischen „Martyrers“ Sir John Oldcastle einen feigen Prahlhansen, den Urtypus eines Taugenichts, auf die Bühne gebracht; seine Gegner rächen sich dafür durch die Rolle eines andern Sir John, des katholischen Pfarrers von Wrotham. Auch Sir John ist in Gegenwart des Bischofs ein Eiferer gegen die Ketzer; erklärt aber gleich darauf in einem Monolog:

> Ich bin nicht das, wofür die Welt mich nimmt:
> War je ein Wolf im Fell des Schafs gekleidet,
> Bin ich's; beim Weihnachtsspiel Knecht Ruprecht,
> Im Schein ein Priester, doch ein Dieb in Wahrheit.

In der That erscheint er sofort als Wegelagerer, der dem Butler den von dem Bischof von Rochester zur Bestechung er-

haltenen Beutel von 1000 Engel abjagt, auf den Brettern der Bühne. Entschuldigend nennt er sich „einen ehrlichen Dieb,"

> der nimmt, wo man entbehren kann,
> Und frei mit lust'gen Freunden es verzehrt...
> Zum Trost ausserdem — was ist das Leben,
> Wenn nicht die scharfe Bitterkeit desselben
> Durch Lockerheit man hie und da versüsst? —
> Hab' ich mein Dorchen, gleichsam Concubine,
> Zur Lust mir, eine frische kräft'ge Dirne.

An ihrer Seite, die ebenso schamlos wie ihr Zuhälter ist, steht er fortan vor unsern Augen, bald als Strassendieb, bald als Schlemmer und Würfelspieler, bald als Zotenreisser, gerade wie Sir John Falstaff. Selbst über den waffenlosen König, ohne ihn zu kennen, fällt Sir John her und fordert ihm sein Geld ab. Hier wird die Erinnerung an Falstaff aufgefrischt. Der König vermisst seine „alten Diebe." „Falstaff, der Schurke, ist so fett, er kann auf sein Pferd nicht kommen; aber mich dünkt, Poins und Peto sollten sich doch hier herumtreiben." Im Verlauf der Unterhaltung nennt Sir John den König selbst einen Dieb, der ihn selbst einmal beraubt, „als der fatale schurkische Kaldaunensack, der ihn (den König) zu aller der Spitzbuberei verführte, noch in seiner Gesellschaft war, der Falstaff." Er bedauert es, dass Heinrich, der einst „Obervorsteher unserer Compagnie war," „hat müssen König werden, er war so ein tüchtiger Dieb." Gleich darauf würfelt er mit dem König, den er noch immer nicht erkannt hat, ebenso vertraulich wie einst Falstaff, und verliert die kurz vorher erbeuteten 100 Pfund. Es ist klar: Hätten die Verfasser das humoristische Talent eines Shakespeare besessen, so wäre aus dem „tollen Priester" ein zweiter Falstaff geworden und der protestantische Martyrer Cobham wäre gerächt gewesen. An dem guten Willen hat es nicht gefehlt. Was liegt näher als diese Auffassung?

Der fette Ritter ist selbst nicht ganz frei von puritanischen Anwandlungen. In seiner Jugend hat er seine Stimme „mit lautem Chorsingen verdorben." „Ich war so tugendhaft gewöhnt," bekennt er selbst, „als ein Mann von Stande zu sein braucht — tugendhaft genug" — eine Tugend, die freilich bald mehrere Grade unter den Nullpunkt fiel. Aber „der junge Prinz hat ihn missleitet;" Gesellschaft, nichtswürdige Gesellschaft hat ihn ruinirt; nun hat er längst vergessen, wie das Innere einer

Kirche aussieht und lebt ausser aller Ordnung und ausser allen Schranken. Aber trotzdem rechnet er sich doch noch zu den Frommen und sieht mitleidig auf „die Gottlosen," (the wicked), „die Kinder der Finsterniss, der äussersten Finsterniss," die im Argen liegen, herab. Nur vor den Gottlosen, so entschuldigt er sich dem Prinzen gegenüber, habe er dessen Vater herunter gemacht, damit die Gottlosen sich nicht in ihn verlieben möchten. Endlich lässt ihn der Dichter in der sehr zweideutigen Schenke zum wilden Schweinskopf in Eastcheap an „Quotidian-Tertian-Fieber" erkranken. Vor seinem Lebensende ruft er noch ein Stücker drei- oder viermal Gott an. „Um ihn zu trösten," sagt ihm die Wirthin Hurtig, die er früher heirathen und zur gnädigen Frau machen wollte, „er möge nicht an Gott denken, sie hoffe, es thue ihm noch nicht Noth, sich mit solchen Gedanken zu plagen." Uebrigens versichert sie als Wirthin, die immer das beste von ihren höchst zweideutigen Gästen denkt, er sei von hinnen geschieden, „als wenn er ein Kind im Westerhemdchen gewesen wäre." „Er sei gewiss nicht in der Hölle, sondern in Arthur's Schoss, wenn jemals einer in Arthur's Schoss gekommen ist." Frau Hurtig hat Abraham's Schoss im Sinne, verwechselt aber den Namen des Vaters aller Gläubigen mit Arthur, einem Namen, den man in den Verzeichnissen der Heiligen vergeblich sucht. Ueber den Sect hätte er noch Wehe geschrieen; bezüglich der Frauenzimmer legt Frau Hurtig, unter deren Händen der Dichter seinen Falstaff sterben lässt, das Zeugniss ab: „Auf gewisse Weise handthierte er freilich mit Weibsbildern; aber da war er rheumatisch und sprach von der Hure von Babylon" (Heinrich V. 2, 3). Die Erklärer bemerken, Frau Hurtig habe statt rheumatic wahrscheinlich lunatic sagen wollen; man könnte auch ecstatic suppliren. Bekanntlich haben die Puritaner dieses biblische Bild auf das Papstthum übertragen, während der Lollarde Oldcastle den Papst für den Kopf des Antichrists, die Prälaten für seine Glieder, die Mönche für seinen Schweif erklärte [1]). Der Dichter selbst, in dessen Werken nichts ohne Bedeutung ist, kannte den Sinn dieses Bildes, welches er dem fetten Ritter auf dem Todesbette in den Mund legte, sehr wohl. Kurz vor Vollendung dieses Dramas (1599) war er (zwischen 1596 und 1598) mit Umarbeitung des alten Stückes, König Johann' be-

1) Hergenröther, Kirchengesch. 2, 215.

schäftiget, das er, wie wir später sehen werden, von Zeile zu Zeile aufmerksam verfolgte. Der katholikenfeindliche Verfasser dieses Stückes lässt aber den König Johann, bevor er für immer den Mund schliesst, folgendes Glaubensbekenntniss ablegen:

Seit sich Johann dem Priester Roms ergab,
Hatt' er, die Seinigen, kein Glück auf Erden:
Fluch ist sein Segen, Segen nur sein Fluch. — —
Doch wenn mein sterbend Herz mich nicht betrügt,
Entspriesst ein Königszweig aus diesen Lenden,
Dess' Waffen rühren an die Thore Roms,
Dess' Fuss den Stolz der Hure niedertritt,
Die auf dem Stuhle sitzt von Babylon. — —
In deinem Glauben, Jesus, stirbt Johann[1]).

Was hier breit ausgeführt ist, deutet Shakespeare an Falstaff's Sterbelager nur mit einem Worte an, springt dann plötzlich mit einem Witze über einen Floh auf Bardolph's Nase über diese mysteriöse Buhldirne hinweg und überlässt dem Leser die Lösung des Räthsels. Ist der Schlüssel dazu in dem alten Stücke ‚König Johann' zu suchen, dann hat der Dichter allerdings für die Lehre, dass die römische Kirche mit der babylonischen Buhldirne identisch sei, keinen würdigeren Gläubigen aufstellen können, als den lüderlichen Schlemmer Sir John Falstaff, der sich damit an der Schwelle des Grabes tröstet — die beste Satire auf jenen zu einem Glaubensartikel erhobenen Wahn der Reformationszeit.

Uebrigens soll es dem Urtheile des Lesers anheimgegeben sein, ob Shakespeare's Zeitgenossen mit oder ohne Grund in Falstaff's Rolle eine Satire auf den Lollarden Oldcastle und die Puritaner gewittert und ob folglich dieser komischen Figur ein über die religiöse Tendenz des Dichters orientirendes Moment zu entnehmen sei oder nicht.

## 3. Die Berufung auf die Bibel allein.

Zwei Grundsätze hat der Protestantismus zum Wahrzeichen seines Religionssystems erhoben: die Berufung auf die Bibel allein und die Rechtfertigung aus dem Glauben allein. Shakespeare's Gedanken schlagen andere Pfade ein. Es liegt ihm gewiss fern, confessionelle Polemik auf die Bühne zu verpflanzen;

1) Uebersetzt von L. Tieck, Alt-Englisches Theater 1, 151.

aber ein Dichter wie er, der sich nicht mit dem äusseren Scheine begnügt, sondern allenthalben auf den Kern der Dinge eingeht, konnte religiöse Wahrheiten unmöglich umgehen. An unzähligen Stellen berührt er Religion und Gewissen, Glauben und Gebet, Gottesdienst und Sakrament. So mannigfaltig er ist in der Wahl der Stoffe und Charaktere, in seinen dichterischen Arrangements, ebenso bestimmt und harmonisch ist er in seiner idealen Auffassung der Welt, des Menschen und seiner Bestimmung. Seine Aussprüche stehen nicht miteinander in Widerspruch, sondern bilden ein in sich abgeschlossenes System, in dem wir ohne allen Zweifel die Grundlinien seiner eigenen Ueberzeugung zu erblicken haben. Was er sagt, hat er selbst gedacht. Er spricht zwar niemals von sich selbst, sondern geht ganz in seinen Rollen auf. Eben desshalb spiegeln sie sein eigenes Innere. Ohne es zu wollen, hat er in seinen Werken arglos und unbefangen sich selbst gezeichnet.

Shakespeare kennt keine andere Weisheit, als die christliche; aber er ist kein Puritaner, kein Gesinnungsgenosse der Mitglieder der Church of England, kein Vorkämpfer des Protestantismus. Dies erhellt aus der auffälligen Art und Weise, wie er die confessionellen Unterscheidungslehren behandelt.

Wir beginnen mit der ausschliesslichen Autorität der Bibel. Shakespeare lässt sich nicht durch die in seinem Jahrhundert zum Schlagwort gewordene Berufung auf die heilige Schrift berücken. „Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen," sagt Antonio im ‚Kaufmann von Venedig' (1, 3), wie er es denn auch in der That dem Heiland gegenüber gethan hat. In demselben Jugendstücke (3, 2) geisselt er den Missbrauch, der damit getrieben wurde, ausdrücklich in Bezug auf die religiösen Fragen:

Im Gottesdienst,
Wo ist ein Irrwahn, den ein ehrbar Haupt
Nicht heiligte, mit Sprüchen nicht belegte?

Wer erkennt hier nicht eine Anspielung auf die religiösen Irrlehren (damned error) seiner Zeit, für die man die Autorität der Bibel geltend machte? Derselben Worte bedienten sich auch die katholischen Controversisten gegen die Aufstellung der heiligen Schrift als einziger Norm und Regel für den Glauben. Der Dichter ist nicht der Ansicht, dass die Schrift für sich allein zur

sichern Erkenntniss der Heilswahrheit genüge[1]). In ‚Richard II.‘ (5, 4) lässt der König im Kerker die kleine Welt seiner Gedanken, so launenhaft wie die Leute dieser Welt, „denn keiner ist zufrieden,“ an sich vorübergehen und beginnt mit den religiösen Gedanken:

Die bess're Art,
Als geistliche Gedanken, sind vermengt
Mit Zweifeln, und sie setzen selbst die Schrift
Der Schrift entgegen.

In ‚Richard III.‘ (3, 1) stellt der Dichter, obwohl er unmittelbar vorher nur von einem einzelnen historischen Factum handelt, ganz allgemein das Traditionsprincip neben und über das Schriftprincip. Buckingham erklärt, dass die Erbauung des Towers durch Julius Caesar aus Schriften sich nachweisen lasse. Darauf bemerkt der Prinz:

Doch setzt, Mylord, es wär' nicht aufgezeichnet:
Mich dünkt, die Wahrheit sollte immer[2]) leben,
Als wär' sie aller Zukunft ausgetheilt,
Bis auf den letzten Tag der Welt.

Die letzte Zeile insinuirt offenbar, dass der Dichter diesen allgemeinen Grundsatz auch auf die offenbarte Wahrheit des Christenthums ausgedehnt wissen will. Dies thut er aber im Gegensatz zu Art. 6 of Religion, der ausdrücklich betont, „die heilige Schrift enthalte alles zum Heil Nothwendige, so dass Niemand etwas, was darin nicht zu lesen, noch daraus zu beweisen ist, für einen Glaubensartikel oder für erforderlich oder nothwendig zum Seelenheil zu halten braucht.“

## 4. Willensfreiheit und Gewissen.

Das philosophische und christliche Element in Shakespeare's Dichtungen findet in den Lehren der Reformatoren keine Erklärung.

Shakespeare erkennt die Erbsünde an[3]), aber von den extravaganten Vorstellungen, die Luther damit verknüpft, ist er himmelweit entfernt. In der Schrift „vom knechtischen Willen“

1) Of the Sufficiency of the holy Scriptures for salvation — lautet die Ueberschrift von Art. 6 in den 39 Articles of Religion.

2) from age to age.

3) Mass für Mass 2, 2. Vgl. oben S. 54.

vergleicht Luther den Menschen nach dem Sündenfalle mit „einer Salzsäule," „einem Klotze oder Steine" und führt folgende Sätze durch: „Der Wille des Menschen sei wie ein Pferd: sitzt Gott darauf, so geht und will er, wie Gott will; reitet ihn der Teufel, so geht er, wie der Teufel will; alle Dinge geschähen durch den unabänderlichen Willen Gottes, der den freien Willen des Menschen gänzlich zertrümmere; Gott thue in uns das Böse wie das Gute, und gleichwie er ohne Verdienst selig mache, so verdamme er auch ohne Schuld." Luther erklärte seinem Gegner Erasmus nachdrücklich, dass es ihm mit diesen Sätzen Ernst sei und dass er sie mit Ueberlegung und nicht blos in der Hitze des Streites ausspreche. Köstlin bemerkt dazu: „Wir dürfen ihnen so auch nichts durch Verhüllung oder Umdeutung ihres Inhaltes abbrechen, wie dies Anhänger Luther's bald und bis auf die Gegenwart versucht haben [1])." Consequenter Weise macht dann Luther das Heil der Christen nicht von der Beobachtung der Gebote Gottes, die er für unmöglich erklärt, abhängig, sondern allein von dem Glauben und dem Vertrauen auf den Erlöser, der für uns das Gesetz erfüllt habe. Dieselbe Lehre führt ihn dann zu seinen unbegreiflichen Aussprüchen über Versuchung, Sünde, Gewissen, gute Werke und Gerechtigkeit [2]).

In Shakespeare's Dichtungen findet sich nicht die leiseste Andeutung von Sympathie für ein solches Religionssystem. Dagegen harmoniren seine religiösen Grundbegriffe vollkommen mit den classischen Decreten des tridentinischen Concils über Erbsünde und Rechtfertigung [3]).

Er hebt die Freiheit des Menschenwillens und die daraus fliessende persönliche Verantwortlichkeit für eigenes Thun und Lassen allen Regungen der Leidenschaft gegenüber mit einer Sicherheit und Entschiedenheit hervor, die man ausserhalb der katholischen Kirche fast nicht mehr zu begreifen vermag. „In uns selber liegts, sagt Jago, ob wir so sind oder anders. Unser Körper ist unser Garten und unser Wille der Gärtner, so dass, ob wir Nesseln darin pflanzen wollen oder Salat bauen, Ysop

---

1) Martin Luther etc. Von Dr. J. Köstlin, 2. Aufl. 1, 698. Vgl. Kirche oder Protestantismus? Von einem deutschen Theologen S. 192 f.

2) Vgl. Doellinger, Die Reformation 3, 21—51; Evers, Martin Luther 1, 94 ff.

3) Sess. V. und VI.

aufziehen oder Thymian ausjäten; . . . ihn müssig verwildern lassen oder fleissig in Zucht halten — ei, das Vermögen dazu und die bessernde Macht liegt durchaus in unserm Willen. Hätte der Wagbalken unseres Lebens nicht eine Schale von Vernunft, um eine andere von Sinnlichkeit aufzuwiegen, so würde unser Blut und die Gemeinheit unserer Natur uns zu den ausschweifendsten Verkehrtheiten führen; aber wir haben Vernunft zur Abkühlung unserer tobenden Triebe, unseres fleischlichen Kitzels und unserer zügellosen Lüste" (Othello 1, 3). Wer zweifelt, dass dies des Dichters eigenste Ueberzeugung ist, die selbst auf den gewissenlosen Verbrecher Jago noch ihre Anwendung findet?

Edmund, obwohl ein Schurke, erklärt es für „die ausbündige Narrheit dieser Welt, dass, wenn unser Glück krankt — oft in Folge von selbstverschuldeter Ueberladung — wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit; . . . Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluss; und alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoss. Eine herrliche Aussicht für Bruder Lüderlich, seine Bocksnatur den Sternen zur Last zu legen" (Lear 1, 2).

Shakespeare räumt dem neckischen Zufall die Rolle, welche er im Leben spielt, gern auch in seinen Dichtungen, namentlich in den Comödien ein. Aber der grosse Regulator seiner Dramen ist nicht das blinde Schicksal, sondern das Walten einer gütigen Vorsehung, die unbestechliche Gerechtigkeit des ewigen Richters und vor allem die Stimme Gottes im Herzen des Menschen, das Gewissen, der unmittelbare Richter über Gut und Bös [1]). Sicherlich hat der britische Dichter diesen Regulator zur Richtigstellung der geheimen Triebfäden im Menschenherzen und in der Menschengeschichte nicht dem lutherschen Protestantismus entlehnt. Nur in einem Falle beruft sich Luther auf die Stimme eines ihn treibenden Geistes, um nämlich seine Mission zur Verkündigung seiner neuen Lehre und zum Angriff gegen Rom vor sich selbst und vor der Welt zu rechtfertigen. Aber auf

---

1) Vgl. die Abhandlung: Gewissen und Schicksal in Shakespeare's Dichtungen von Dr. C. C. Hense in dessen Schrift: Shakespeare. Untersuchungen und Studien. Halle a. S. 1884 S. 487—617.

dem moralischen Gebiete hört er nicht auf diese Stimme. „Die Gedanken und Disputation vom Gesetz, sagt er, soll man austreiben, wenn's Gewissen erschreckt wird, und Gottes Zorn wider die Sünde fühlt. Man soll dafür singen, essen, trinken, schlafen und fröhlich sein, dem Teufel zum Trotz [1]).“ An diesen Rath hält sich Falstaff. Von Gewissensbissen wegen seines verlotterten Lebens geplagt, entschliesst er sich zur Besserung. Aber auf Bardolph's Bemerkung hin: „Sir John, Ihr seid so ingrimmig, Ihr könnt nicht lange leben“ — besinnt er sich unversehens eines andern und erwiedert: „Ja, da haben wir's: — komm, sing mir ein Zotenlied, mache mich lustig!“ (1 Heinr. IV. 3, 3). Luther schreibt die Vorwürfe des bösen Gewissens nicht der Stimme Gottes im Innern des Menschen, sondern dem Satan zu: „So oft dich der Teufel mit derartigen Gedanken quält, nämlich mit Anklagen von Sünden, dann suche die Unterhaltung von Menschen auf oder trinke reichlicher oder scherze oder treib Muthwillen oder thue irgend einen lustigen Streich.“ „Ueberhaupt, fährt er fort, müssen wir den ganzen Dekalog aus den Augen setzen und aus dem Herzen fortschaffen — wir, sage ich, die uns der Teufel also sucht und quält. Wenn der Teufel uns dann unsere Sünden vorhält und uns des Todes und der Hölle schuldig macht, dann müssen wir also sagen: Ich bekenne zwar, dass ich des Todes und der Hölle schuldig bin; nun was dann? Also wirst du ewig verdammt werden. Keineswegs. Denn ich kenne jemand, der hat für mich gelitten und genuggethan und wird genannt Jesus Christus, der Sohn Gottes. Wo er bleibt, da bleib' ich auch [2]).“ Derselbe rechnet es daher zu den vornehmsten Lästerungen der Papisten, dass sie Christus zu einem zornigen Richter, Verkläger und Verdammer gemacht. „Wenn dir einfällt, Christus sei ein Richter oder Gesetzlehrer, der mit dir zürne, von dir Rechenschaft fordern werde, wie du dein Leben zugebracht habest, so halte es für gewiss und wahr, dass er nicht Christus, sondern der leidige, wüthende Teufel sei [3]).“ Für solche Ideen hat Shakespeare kein Verständniss.

In Richard III. (1, 4) lässt der Dichter einen der zum Morde des Herzogs Clarence gedungenen Verbrecher zu seinem

1) Tischreden. Walch. Ausg. 22, 654.
2) De Wette's Ausg. 4, 188.
3) Walch. Ausg. 8, 2604. Vgl. Döllinger, Die Reformation 3, 51.

von Gewissensängsten heimgesuchten Spiessgesellen über das Gewissen sagen: „Ich will nichts damit zu schaffen haben; es ist ein gefährlich Ding; es macht aus Männern Memmen. Man kann nicht stehlen, ohne dass es einen anklagt; man kann nicht schwören, ohne dass es einen zum Stocken bringt . . . Es macht einen voller Schwierigkeiten; es hat mich einmal dahin gebracht, einen Beutel voll Geld wieder herzugeben, den ich von ungefähr gefunden hatte; es macht jeden zum Bettler, der es hegt . . und jedermann, der nach Wohlleben trachtet, verlässt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen.“ Es gelingt ihm aber nicht, mit diesem Raisonnement das Gewissen seines beängstigten Mitgenossen zu beschwichtigen. „Saperment,“ ruft dieser, „es sitzt mir eben jetzt im Elnbogen und will mich überreden, den Herzog nicht umzubringen.“ Nun spielt der andere Mörder seinen höchsten Trumpf aus: Take the devil in thy mind, „halt' den Teufel fest im Gemüth und glaub' ihm nicht!“ Wie Luther, so identificirt auch Shakespeare's Mörder das Gewissen mit dem Teufel: Luther in Folge seiner psychologischen Irrwege, der Mörder aber in der Absicht, die warnende Stimme Gottes, die er als solche erkennt, zum Schweigen zu bringen.

Auch Ritter Falstaff steht mit der Willensfreiheit und der darauf beruhenden Selbstverantwortlichkeit für das eigene Thun und Lassen auf gespanntem Fusse. Bald schreibt er die Schuld seines Schlemmerlebens auf Rechnung seiner Leibesconstitution, bald klagt er (1 Heinrich IV. 3, 3) dem Prinzen: „Im Stande der Unschuld ist Adam gefallen; und was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbniss thun? Du siehst, ich habe mehr Fleisch als andere Menschen, also auch mehr Schwachheit.“ In den ‚Lustigen Weibern von Windsor‘ (5, 4) tröstet er sich mit Jupiter und seinen Liebesabenteuern: denn „wenn Götter so hitziges Blut haben, was sollen wir armen Menschen thun?“ Ausserdem sollen noch geheime Kräfte ihm die freie Selbstentscheidung geraubt haben. „Ich bin behext, sagt er in Bezug auf Poins (1 Heinrich IV. 2, 2), dass ich in Gesellschaft dieses Diebes rauben muss . . . Ich habe seinen Umgang seit zweiundzwanzig Jahren stündlich verschworen und doch bin ich mit der Gesellschaft des Schufts behext. Wenn der Schurke mir nicht Tränke gegeben hat, dass ich ihn lieb haben muss, so will ich gehängt sein; es kann nicht anders sein, ich habe einen Trank bekommen.“

Nach der Erfahrung, die der fette Ritter kurz vorher (I. 1, 2) an sich gemacht, scheint es fast so zu sein. Von Gewissensbissen geplagt, bekennt er: „Die rechte Wahrheit zu sagen, ich bin nicht viel besser, als einer von den Gottlosen. Ich muss dies Leben aufgeben und ich will's auch aufgeben. Bei Gott, ich bin ein Schuft, wenn ich's nicht thue; ich will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren" — er meint nämlich, Prinz Heinrich habe ihn verdorben. Plötzlich aber eröffnet sich ihm die Aussicht, durch Plünderung der Kaufleute den Beutel mit Kronen zu spicken. Da sind seine guten Vorsätze zerstoben wie Spreu. Ein Schuft will er sein, wenn er sich bei diesem Schelmenstück nicht einfindet, und „Mamsell Gewissen" wird mit dem höchst verdächtigen Troste heimgeschickt: „O, wenn die Menschen durch Verdienst selig würden, welcher Winkel in der Hölle wäre heiss genug für ihn?" (1 Heinrich IV. 1, 2). Dass Shakespeare hier Luther's Lehre über die Verdienste habe persifliren wollen, ist bei seiner Naivetät nicht anzunehmen. Hätte er aber an dieselbe geglaubt, dann würde er sie nie und nimmer einem solchen nichtsnutzigen Gesellen zur Vertheidigung seiner Schelmenstreiche in den Mund gelegt haben. Seine eigene persönliche Ueberzeugung von dem Werthe der guten Werke lernen wir vielmehr in der Klage des Schäfers Corinus (Wie es euch gefällt 2, 4) kennen:

> Von filziger Gemüthsart ist mein Herr,
> Und fragt nicht viel danach, den Weg zum Himmel
> Durch Werke der Gastfreundlichkeit zu finden.

Offenbar hat der Dichter hier die Worte Matth. 25, 35 im Sinn, die der Weltrichter am Ende der Tage zu den Schafen zu seiner Rechten sprechen wird.

## 5. Shakespeare's Moralsystem.

In Bezug auf Shakespeare's Moral oder „die Grundzüge seiner sittlichen Anschauung, die uns unbestreitbar sein Eigenthum, auch das Eigenthum seines Bewusstseins scheinen," erklärt Gervinus: „Das sittliche System Shakespeare's hat Pope treffend als ein ganz weltliches bezeichnet, das der Dichter in Gegensatz stelle zu den Begriffen, die aus der Offenbarung gewonnen würden, und das er für hinlänglich halte, deren Platz einzunehmen. Er befreie die Menschen nicht von der Furcht

vor den Folgen der Unsittlichkeit, sondern er bestehe stark darauf; und indem er religiöse Betrachtungen bei Seite lasse, habe er mehr als irgend ein anderer Schriftsteller die Liebe der Menschlichkeit erhoben. Dies ist so richtig, dass es selbst ein Birch anerkennen musste [1]."

Birch's Autorität, dem es so sehr an Unterscheidungsgabe mangelt, dass er in den verwerflichsten Aeusserungen, die Shakespeare seinen Verbrechern in den Mund legt, die persönliche Gesinnung des Dichters herauswittert und ihn zu einem antichristlichen Dramatiker stempelt, ist ohne Bedeutung. Gervinus, der geschätzte Erklärer der Shakespeare-Dramen, scheint aber hier gewisse reformatorische Auffassungen, die wir kurz vorher berührt haben, mit der Offenbarung zu verwechseln. In falschem Eifer, um Christus und das Werk seiner Erlösung zu verherrlichen, glaubten die Reformatoren ihre Stimme gegen Moses und sein Gesetz, gegen die sogenannte „Werkheiligkeit" erheben zu müssen. Sie lehrten, die Gläubigen müssten ihr Augenmerk nicht auf ihre Werke, auf die es nicht ankomme, sondern einzig und allein auf die Verheissungen der göttlichen Barmherzigkeit richten und mit unzweifelhafter Sicherheit an ihre Rechtfertigung und Auserwählung für den Himmel glauben. Dieser Glaube allein genüge, so dass der Gläubige eigentlich nur Eine Sünde zu befürchten habe: den Unglauben [2]).

Mit solchen Theorien steht Shakespeare, der „die Menschen nicht von der Furcht vor den Folgen der Unsittlichkeit" befreit, allerdings in Gegensatz. Aber die Offenbarung und das katholische Dogma werden davon nicht berührt. Dem Katholiken ist der von Gervinus aufgestellte Gegensatz zwischen Shakespeare's Moralsystem und dem der Offenbarung geradezu unverständlich.

Dessen weitere Bemerkung, Shakespeare habe „ein ganz weltliches" Sittensystem an Stelle „der Begriffe, die aus der Offenbarung gewonnen werden," gesetzt, zeichnet sich durch Klarheit nicht aus. Auch der offenbarte Dekalog und das christliche Moralsystem haben mehr als eine „ganz weltliche" Seite. Die christliche Moral hat nicht erst mit der Offenbarung begonnen, sondern sie ist so alt, wie die von Menschen bewohnte Welt, und beruht auf dem von Gott in die Menschenseele ge-

---

1) Shakespeare. Von Gervinus 4, 398 f.
2) Vgl. Möhler's Symbolik §. 20.

legten Naturgesetz, das uns lehrt, was gut und bös, was recht und unrecht ist. Christus hat kein neues Moralgesetz verkündet, sondern nur das einzige mit und in der Menschennatur gegebene von den Schlacken befreit, mit denen es menschliche Gebrechlichkeit im Laufe der Jahrhunderte verdunkelt und verunstaltet hat; er hat es nur erklärt und so oft er über dasselbe hinausging, hat er es nicht umgestossen, sondern für eine höhere Auffassung und vollkommene Uebung desselben die Wege geebnet. Gervinus scheint diese evangelischen Fingerzeige und Räthe zur Erlangung der Vollkommenheit mit dem für jeden ohne Ausnahme geltenden obligatorischen Sittengesetz zu verwechseln, oder wie Luther diese von Christus selbst gemachte Unterscheidung [1]) zu verwerfen.

Das christliche Sittengesetz ist ferner „ein ganz weltliches,“ indem es sich nicht in abstracten Phrasen ergeht, nicht über den Wolken schwebt, sondern feste Norm und Regel für alle und jegliche weltlichen Geschäfte und Verhältnisse aufstellt. Die katholischen Moraltheologen haben daher ähnlich wie die praktischen Juristen von jeher allen Handel und Wandel dieses irdischen Lebens als Gegenstand ihrer Erörterung betrachtet und eingehend gewürdiget. Protestantischer Seits hat man dieses Fach missachtet, dessen Pflege lange Zeit vollkommen vernachlässiget und unter voller Verkennung der Wichtigkeit desselben in der katholischen Moraltheologie eine Verweltlichung, ein Aufgeben des christlichen Ideals, eine Abirrung von „den Begriffen, die aus der Offenbarung gewonnen“ werden, erblicken wollen. Wie viele wissen heute noch mit der sog. Casuistik kaum eine andere Idee zu verbinden. Aber eben diese Moral hat Shakespeare seinen Dramen zu Grunde gelegt und selbst der Methode der Moraltheologen hat er sich in solchem Grade angeschlossen, dass er selbst in den Geruch eines Casuisten gekommen.

Gegen die weitere Bemerkung, Shakespeare habe in den Fragen der Moral „religiöse Betrachtungen bei Seite“ gelassen, spricht — abgesehen von dem damals in England bestehenden Verbote, die Religion auf die Bühne zu bringen, abgesehen von einem gewissen ästhetischen Gefühle, welches durch längere religiöse oder gar confessionelle Excurse auf der modernen Bühne peinlich berührt wird — der grössere Theil der gegenwärtigen

1) Matth. 19, 21; 5, 17 ff.

Schrift. Shakespeare ist ein eminent objectiver Dichter. Er schildert die Welt und die Kirche, wie beide im Leben sich gestalten; er bildet sich nicht eine ideale Welt nach subjectiver Auffassung, nicht eine unsichtbare über der Welt schwebende Kirche; er schildert die christliche Welt, wie sie leibt und lebt, und überträgt seine christlichen Ideen vielfach sogar auf die heidnische Welt. Wie der Glaube nicht die Vernunft, die Gnade nicht die Natur zerstört, sondern Glaube und Gnade die Vernunft und Natur zur Voraussetzung haben und diese ihrer Vollendung entgegenführen, so hat Shakespeare auch für die Natur, für das rein Menschliche ein offenes Auge, ohne es jedoch dem Lichte der Offenbarung zu verschliessen. Seine Vorliebe für das Mönchthum, seine zahlreichen, der höchsten Ascese entlehnten Grundsätze, das durchgreifende Walten der göttlichen Vorsehung in den Gewissen und der Geschichte des Menschengeschlechtes, die ernsten Gedanken bei dem Tode — alles ist ein Protest gegen verschwommenen Rationalismus, ein Proclam seiner christlichen Lebensauffassung.

Noch weiter entfernt sich Gervinus (4, 414) von dem englischen Dichterfürsten und von dem christlichen Gedanken, wenn ihm aus Shakespeare „die Ansicht sehr geläufig geworden ist: dass an sich überhaupt nichts gut oder böse sei, dass nichts so schlechtes auf der Erde sich finde, das nicht sein gutes habe, und nichts so gutes, das nicht in Missbrauch ausarten kann.“ Die in den beiden letzten Sätzen enthaltene Weisheit kann man auf der Gasse predigen hören. Dagegen beruht der erste Satz auf offenbarem Missverständniss. Hamlet nennt die Welt einen Kerker mit vielen Gruben und Löchern, von denen Dänemark eines der schlimmsten ist. Auf die widersprechende Antwort von Rosenkranz entgegnet Hamlet mit den Worten, auf die Gervinus anspielt: „Nun dann ist's keiner für Euch. Denn es gibt weder gutes noch böses: das Denken macht es erst dazu. Mir ist es ein Kerker“ (Hamlet 2, 2). Was hier Hamlet von den physischen Uebeln, von seiner eigenen peinlichen Lage in Dänemark behauptet, trägt Gervinus auf das moralische Gebiet über und kommt dann zu einer Lehre, von der Shakespeare himmelweit entfernt ist.

In Hamlet's Satz ist die Wahrheit ausgesprochen, dass es grossentheils von unserer Beurtheilung der Ereignisse abhänge, ob dieselben uns als Segen oder Unheil erscheinen, während

die Behauptung, dass es auf dem sittlichen Gebiete an und für sich weder gutes noch böses gebe und erst durch unser subjectives Denken dazu werde, alle Moral aufhebt.

Auf diese polemischen Bemerkungen lassen wir einige Punkte aus Shakespeare's Moralsystem folgen.

### Begriff der Todsünde.

Schon früher wurde des Dichters Uebereinstimmung mit der katholischen Lehre über den Begriff und die Eintheilung der Todsünden und ihrer Strafen hervorgehoben. Isabella ist bereit, jedes Opfer zu bringen, selbst ihr Leben „wie eine Nadel“ hinzuwerfen, um ihren Bruder vom Tode zu retten, aber sie ist keinen Augenblick zweifelhaft, dass es um den Preis ihrer Unschuld nie und nimmer geschehen dürfe:

> Denn eher mag mit eins ein Bruder sterben,
> Als dass die Schwester, um ihn freizukaufen,
> Auf ewig sterben sollte.

An diesem christlichen Grundsatze lässt sie alle Sophismen des Statthalters Angelo, ihres Versuchers, wie nicht minder ihres schwachmüthigen Bruders, der die zu seiner Rettung führende Versündigung für die kleinste von den sieben Todsünden [1]) erklärt, wie an einem undurchdringlichen Stahlpanzer abprallen. Die ernsten Folgen der Todsünde hebt der Bruder selbst scharf hervor, aber in der Angst vor dem Tode greift er nach einem Strohhalm, um eine Entschuldigung für das Bedenkliche seines Rettungsmittels zu finden. Wäre sie (die Sünde) verdammlich, so fährt er fort, wie könnte ein so kluger Mann, als Angelo ist, „eines Augenblicks Genuss mit Ewigkeiten büssen!“ Mit derselben theologischen Schärfe lässt der Dichter auch Frau Furth, eine der ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ (2, 1), ihr Urtheil über die Tragweite der von Falstaff ihr zugemutheten ehelichen Untreue fällen: „Wenn ich nur für einen ewigen Augenblick [2]) zur Hölle fahren wollte, so könnte ich zur Ritterwürde kommen.“ Tieck's Uebersetzung „eine kurze Ewigkeit“ enthält

1) Deadly seven (Mass für Mass 3, 1). — In jedem katholischen Katechismus findet man diese sieben Hauptsünden aufgezählt. Die von der Shakespeare-Gesellschaft besorgte Uebersetzung lässt die Zahl sieben aus. Luther kennt eigentlich nur Eine Todsünde — den Unglauben. Conc. Trid. can. 27 de justif.

2) for eternal moment.

dieselbe poetische Antithese zwischen Adjectiv und Substantiv und entspricht vollkommen der dogmatischen Tiefe des Dichters. Denn die Ewigkeit kennt keinen Zeitenwechsel, ist reine Gegenwart, ein ewiges Ist, ein Moment, che dura sempre.

Auf die mehr scherzhaften, als ernst gemeinten Unterhaltungen Falstaff's mit Poins (1 Heinrich IV. 1, 2) und mit der Wirthin Hurtig (2 Heinrich IV. 2, 4) über die Bedeutung der kirchlichen Fastengebote genügt es, hingewiesen zu haben.

In Uebereinstimmung mit dem katholischen Dogma erblickt der Dichter in der Sünde eine Empörung gegen Gott. „Nun, Gott schütze uns vor Empörung (rebellion)! Was sind wir, wenn wir uns selbst überlassen sind?“ So frägt der eine französische Edelmann in ‚Ende gut, alles gut‘ (4, 3), als er vernommen, dass Bertram Graf von Roussillon eine tugendhafte florentinische Jungfrau verführen wollte. „Nur unsere eigenen Verräther“ — erwiedert der andere Edelmann in demüthigem Gefühle und Bekenntniss der eigenen Schwäche ohne den ständigen Beistand der Gnade Gottes.

### Erlaubte Mitwirkung zum Bösen.

Böses zu thun, ist niemals erlaubt. An und für sich ist auch jede Theilnahme an einer bösen Handlung eines andern untersagt. Es können jedoch Umstände eintreten, welche den einen zur Setzung eines sittlichen Actes berechtigen, von dem er weiss, dass ihn ein anderer zur Sünde missbraucht. Im Einzelfalle das Richtige zu treffen, ist für den Moralisten oft eine dornenvolle Aufgabe. Shakespeare liebt es, solche Verwickelungen zur Lösung des dramatischen Knotens auszubeuten, ohne jedoch die Schranke des sittlich Erlaubten überschreiten zu wollen. Wie ein Schüler folgt er auf diesem Pfade den Spuren eines kundigen Casuisten. Man hat ihm desshalb Jesuitenkniffe vorgeworfen.

Um dem König zu willfahren, lässt sich Bertram Graf von Roussillon mit Helene vermählen, verweigert ihr aber die Rechte der Gattin und will sie nicht eher als solche anerkennen, bis sie als Mutter eines von ihm gezeugten Kindes vor ihm erscheinen kann. Bertram entflieht nach Florenz. Dorthin folgt ihm die Gattin heimlich nach und bestimmt Diana, eine züchtige Jungfrau, der Bertram mit seinen Liebesbetheurungen nach-

stellt, ihr behilflich zu sein, um unter dem Schutze der Dunkelheit der Nacht mit ihrem Gatten ehelichen Umgang zu pflegen. Bertram wird getäuscht und Helene erreicht ihren Zweck. Während Bertram mit seiner rechtmässigen Gattin verkehrt, glaubt er eine Untreue gegen dieselbe zu begehen und macht sich derselben vor dem höchsten Richter, der jeden nach seinem eigenen Gewissen beurtheilt und richtet, auch in der That schuldig.

Während der Dichter diesen Fall einer cooperatio ad malum Boccaccio's Decamerone entlehnte, hat er in ‚Mass für Mass' der ursprünglichen Fabel, die ihm als Quelle dient, einen ganz ähnlichen Vorgang aus eigener Erfindung hinzugefügt. In beiden Fällen legt der Dichter das grösste Gewicht darauf, die Sache vor dem Forum des Sittengesetzes zu rechtfertigen. In ‚Romeo und Julia' bildet die Täuschung der Eltern Julia's die Hauptaction des Stückes; in den ‚Lustigen Weibern von Windsor' werden Anna Page's Eltern und die von ihnen protegirten Liebhaber irregeführt und das Vorgehen in beiden Fällen mit casuistischen Gründen vor dem Gewissen gerechtfertigt.

Shakespeare's Eidestheorie

verdient eine besondere Erwähnung. Die Sicherheit mit der er sich auf diesem Gebiete bewegt, legt den Gedanken nahe, dass die casuistische Literatur ihm nicht unbekannt gewesen.

Hector ist zum Kampfe entschlossen. Seine Gemahlin, durch einen Unheil verkündenden Traum erschreckt, hält ihn zurück. Aber vergebens: denn Hector hatte bei den Göttern geschworen, er werde an dem fraglichen Tage kämpfen. Nun erklärt ihm seine wahrsagende Schwester Cassandra nach der Glosse Johnson's „mit der ganzen Ruhe und Schärfe eines kundigen Casuisten[1]," dass die Giltigkeit eines Eides ganz und gar von der Rechtmässigkeit und Vernünftigkeit des zu beeidigenden Versprechens abhänge, dass jeder zu Gunsten eines unvernünftigen Versprechens geleistete Eid in der Wurzel hinfällig sei.

Der Gott ist taub für thöricht hitz'ge Eide, — —
Der Vorsatz nur verleiht dem Eide Kraft.
Ein Eid für jeden Vorsatz bindet nicht. Troilus 5, 3.

1) The mad prophetess speaks here with all the coolness and judgment of a skilful casuist. Troilus und Cressida 5, 3.

Ein verwerflicher Vorsatz gewinnt nicht durch die beigefügte eidliche Bekräftigung. „Ist der Gegenstand einer Verpflichtung fähig," so wird sie durch den Eid bekräftiget; „ist er derselben nicht fähig, so führt er auch keine herbei[1]." Nach dem kanonischen Recht verpflichtet jeder Eid, der nicht zum Untergang des ewigen Heils gereicht[2]). Ist dies der Fall: kann der Eid nicht ohne Sünde gehalten werden, oder ist er direct auf Sündhaftes gerichtet, so kann er vor Gott keine Giltigkeit haben. Darüber ist auch Shakespeare sich vollkommen klar:

Schon grosse Sünde ist's, auf Sünde schwören;
Doch grössere noch, den sünd'gen Eid zu halten.
2 Heinrich VI. 5, 1.

Die Wahrheit dieses Satzes wird dadurch nicht angetastet, dass Salisbury sie sophistisch anwendet.

In ‚Ende gut, alles gut' (4, 2) versichert Bertram der Jungfrau Diana mit einem Schwure die Aufrichtigkeit seiner Liebe. Aber mit theologischer Schärfe erklärt erstere seinen Eid für „armseligen unverbrieften Tand," weil er eine Sünde zum Gegenstande hat, und Gott für deren Vollziehung unmöglich als Bürge angerufen werden kann:

Wenn ich bei Jovis höchstem Namen schwöre,
Ich liebt' euch herzlich, glaubtet ihr dem Eid,
Wenn ich euch ruchlos liebte? Haltlos ist's,
Bei ihm zu schwören, den zu lieben ich
Betheure, dass ich ihm zuwider thun will.

Die Moralisten pflegen die Erlaubtheit des Eides damit zu begründen, dass durch denselben Gott als der Wahrhafte und Getreue bekannt und dadurch geehrt wird. Shakespeare supponirt in dem Eide eine Betheuerung der Liebe Gottes als des höchsten Gutes, und leitet daraus den Widerspruch ab, der in dem fraglichen Eide liegt, indem der Schwörende einerseits durch die Eides*form* seine Liebe zu Gott, den er um keinen Preis verlieren will, betheuert, anderntheils durch den *Inhalt* des Eides das Gegentheil erklärt, dass er sündigen, Gottes Gebot übertreten, Gott nicht lieben wolle.

Uebrigens verdolmetscht Delius die zwei letzten Verse: „Darauf ist kein Verlass, wenn ich, in der angegebenen Weise,

---

1) Der Eid. Von Dr. Fr. A. Göpfert S. 303.
2) C. „Si vero," c. „Cum contingat."

in Bezug auf Einen (by him), den ich zu lieben betheure, Eide schwöre, nur zu dem Zweck, dass ich unter der Maske dieser Eide beabsichtige, gegen ihn zu verfahren, ihm zu schaden." Nach meinem Erachten hat der Dichter den tiefern Sinn, den Hertzberg in der obigen Uebersetzung angenommen, vor Augen gehabt.

Hieher gehören noch die berühmten Ausführungen des Cardinals Pandulfo über die Ungiltigkeit eines Eides, der einem früher geleisteten Eide entgegensteht und überdies gegen die Religion gerichtet ist, während doch „die Religion es ist, was den Eid macht halten." Darauf werden wir bei Besprechung der Historie von ‚König Johann' zurückkommen.

## Der Selbstmord.

Gervinus bewegt sich offenbar auf falscher Fährte, wenn er (4, 418) schreibt: „Wer so, wie Shakespeare . . . dem religiösen Wahne absagt und über Selbstmord, Zweikampf, ehrlich Begräbniss der Selbstmörder unbedenklich seine damaligen ketzerischen Meinungen vorträgt" etc. Shakespeare hält die christlichen Grundsätze über diese Punkte nicht für „religiösen Wahn."

Nur Heiden, wie den Römer Brutus, die durch Schwelgerei verweichlichten Antonius und Cleopatra [1]) und die Dienerinnen der leztern, oder Verbrecher, wie Goneril und Lady Macbeth, oder Geistesgestörte, wie Ophelia, lässt Shakespeare Hand an sich selbst legen.

Othello und Romeo und Julia bilden eine Ausnahme von dieser Regel. Alle drei sind ein Beleg für den Grundsatz, den Shakespeare in seinen Dramen nie verleugnet, dass jede Leidenschaft, auch die edelste, sofern sie sich der Leitung der Vernunft entzieht, zum Verderben führt. Alle drei zerreissen den Lebensfaden in Folge trostloser Katastrophen, die sie selbst herbeigeführt. Othello, „der rasche unselige Mann," auch auf ihm ruht schwere Schuld: er hat in den Tod Cassio's eingewilliget, seine unschuldige Gattin erstickt, aber er ist, wie er sich selbst nennt, „ein ehrenvoller Mörder," der „nichts aus

---

1) Selbst diese legt sich noch die Frage vor: „Ist's Sünde, einzudringen in das geheime Haus des Todes, eh' zu uns es kommen darf?" Antonius und Cleopatra 4, 13.

Hass, alles für die Ehre" gethan, „der nicht klug, doch zu sehr liebte" und durch Jago's Bubenstück irre geführt, „unendlich raste." Giovanni Giraldo Cinthio, dem Shakespeare den Stoff zu seinem Drama entlehnt hat, erzählt: „Die venetianischen Signori, aufgebracht über die Grausamkeit, mit welcher eine ihrer Mitbürgerinnen von einem Barbaren behandelt worden war, liessen den Mohren in Cypern verhaften und nach Venedig bringen, wo sie ihn auf die Folter legten, um die Wahrheit zu ermitteln. Aber der Mohr besass Standhaftigkeit genug, alle Folterqualen zu ertragen, ohne ein Geständniss abzulegen. So entging er vor der Hand dem Tode, doch wurde er nach langer Einkerkerung zu ewiger Verbannung verurtheilt und fand nachmals durch die Verwandten seiner Frau den verdienten Tod." Diese Sühne, an sich ohne dramatischen Effect, war dem Dichter nicht tragisch genug. Sein Othello kann sich selbst nicht verzeihen, was er verbrochen. Schon vorher hatte er erklärt:

> Verdammt wär ich zum tiefsten Höllenabgrund,
> Wenn anders ich als auf gerechten Grund
> Dies Aeusserste gethan.

Nachdem er sich zu spät von dem Gegentheil überzeugt, frägt er sich selbst: „Wohin sollt' Othello gehen?" Er glaubt, dass das Bild der ermordeten Desdemona, wenn er mit ihr vor dem Throne Gottes erschiene, ihn „fort vom Himmel schleudern," und er von Teufeln ergriffen werde, und fordert nun diese zu seiner Züchtigung selbst heraus. Diesseits und jenseits findet er keinen Trost. Nach seinem eigenen Urtheile hat er das Leben verwirkt und vollzieht nun selbst an sich das Todesurtheil.

> Als einstmals in Aleppo
> Ein boshafter Osmane einen Bürger
> Venedigs schlug und den Senat verhöhnte,
> Packt' an der Kehl' ich den beschnittnen Hund
> Und traf ihn — so.

Mit diesen Worten ersticht er sich. Nach Cinthio waren die Signori empört, weil eine ihrer Mitbürgerinnen von einem Barbaren so grausam behandelt worden war. Diesen Gedanken hat Shakespeare hier verwerthet. Othello selbst ist der „boshafte Osmane," der nicht „einen Bürger Venedigs schlug," sondern die edelste venetianische Mitbürgerin, eine Senatorentochter, ermordet und dadurch auch den Senat beschimpft hat. Er ist

daher des Todes schuldig wie jener „boshafte Osmane“ und wie in Aleppo so vollzieht er auch hier das Urtheil — diesmal aber an sich selbst. Cassio hat ein solches „blutiges Ende“ befürchtet, denn Othello war „hochgesinnt“ (great of heart). Dieses Wort mildert das Grauen der ganzen Scene, es soll damit keineswegs der Selbstmord verherrlicht werden. Othello ist kein gemeiner Verbrecher und stirbt daher auch nicht den Tod eines gemeinen Verbrechers. Aber es ist ein „blutiges Ende,“ eine „schwere That,“ und für ein religiöses Trostwort, das der Dichter, wie wir in der Folge sehen werden, dem Tode des Gerechten allenthalben beimischt, hat er hier keine Stelle gefunden.

Auch Romeo und Julia gehören zu jenen „raschen“ Naturen, die auf die erste heftige Gemüthserregung die That folgen lassen und ruhige Ueberlegung in den Wind schlagen. Kaum hat Romeo die Trauerkunde von Julia's Tod vernommen, so ist er schon entschlossen, an ihrer Seite zu sterben, und der Anblick seines Leichnams genügt für Julia, um dessen Beispiel zu folgen. Schon früher hatten beide sich bereit erklärt, eher den Tod zu suchen, als sich von einander trennen zu lassen. Die Scene in Capulet's Todtengruft, die ganz und gar das Mitleid des Zuschauers in Anspruch nimmt, ist nicht Shakespeare's Erfindung, sondern seiner italienischen Quelle entlehnt. Deren Bedeutung erklärt der Dichter selbst. Romeo und Julia sind „die armen Opfer“ unseligen Familienzwistes, der die Strassen Veronas schon so oft mit Blut befleckt und erst nach so schwerer Sühne beigelegt werden sollte.

Capulet! Montague!
Seht, welch ein Fluch auf eurem Hasse ruht,
Dass eure Freuden Liebe tödten muss!

Lorenzo, dessen beredte Zunge früher bei Julia's Scheintod deren Eltern mit dem Gedanken an „das ewige Leben“ im Himmel (4, 5) getröstet, findet jetzt kein einziges Wort des Trostes mehr. Mit keiner Silbe wird dem Selbstmord gehuldiget. Alles athmet Trauer und Schmerz:

Denn niemals gab es ein so herbes Loos,
Als Julien's und ihres Romeo's.

Der einzige Trost, den sich die unglücklichen, nunmehr versöhnten Väter zu geben vermögen, ist die Errichtung eines kostbaren Grabmonumentes.

Seine eigene Meinung über den Selbstmord hat der Dichter in demselben Stücke schon früher bestimmt ausgesprochen. Nachdem Romeo den Tybalt im Zweikampfe getödtet und dadurch die eheliche Verbindung mit Julia gefährdet ward, kehrt er in toller Wuth den Degen gegen sich selbst. Da ruft ihm Lorenzo zu: „Bist du ein Mann?“ und weiss kaum Worte zu finden, um seinen Abscheu gegen ein so weibisches und thierisches Unterfangen auszudrücken.

In König Lear (4, 6) sucht Edgar den verzweifelnden Gloster durch Täuschung von seinen Selbstmordgedanken zu heilen. Statt den geblendeten Alten an den Rand eines gähnenden Abgrundes zu führen, in den er sich stürzen will, lässt er ihn auf ebenem Felde stehen. Nachdem der arme blinde Mann den gefährlichen Sprung — wie er sich überreden lässt — vollbracht, ohne Schaden zu nehmen, schreiben beide die Beihilfe zum Selbstmord dem Teufel, die Rettung „den lichten Göttern“ zu.

Selbst die Elfen lässt der Dichter die schlimmste Meinung von dem Selbstmord hegen. Im ‚Sommernachtstraum‘ (3, 2) erklärt Puck seinem König Oberon, dass die irren Seelen der Selbstmörder, „die ihr eigner Wille vom Licht verbannt,“ aus Angst, „der Tag möchte ihre Schande sehen,“ beim Schimmer von „Aurora's Herold“ in die Gräber sich zurückziehen und im Dunkel der Nacht verbergen.

Der Selbstmord ist von Gott als Verbrechen verdammt. Diesen Glauben legt der Dichter der Imogen in den Mund:

Wider Selbstmord
Gibt es ein göttlich Wort, das meine Hand
Schwach macht und feig. Cymbelin 3, 4.

Eine ehrenvolle Feigheit — die Feigheit im Bösesthun. Ueber dasselbe hemmende Gesetz klagt der lebensüberdrüssige Hamlet:

O hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! Hamlet 1, 2.

In seinem berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein“ (3, 1) wankt er fast im Glauben, aber dieses Verbot erkennt er noch an. Er wünscht „den Drang des Irdischen“ abzuschütteln. Wer vermöchte des Lebens Ungemach länger zu ertragen, wenn es erlaubt wäre, „mit einer Nadel bloss sich in Ruh'stand zu versetzen?“ „Nur dass die Furcht vor etwas nach dem Tod den

Willen irrt.“ Wie Imogen, so schliesst auch Hamlet mit derselben halb ernsten, halb ironischen Antithese:

So macht Gewissen Feige aus uns allen.

Nur Eros, von Antonius aufgefordert, seinem Schwur gemäss ihn zu tödten und dadurch von der Schmach, die dem Besiegten droht, zu befreien, erscheint nach römisch-heidnischer Auffassung als Held, indem er das Schwert lieber gegen sich selbst zückt und so sich der vermeintlichen Pflicht entzieht, seinen eigenen „Führer und Feldherrn“ zu tödten (Antonius und Cleopatra 4, 12).

## 6. Das Fegfeuer.

Wie Luther und Calvin, so steht der Dichter auch mit der officiellen Lehre der anglikanischen Kirche in den Articles of Religion auf gespanntem Fusse.

Artikel 22 lautet: „Die römische Lehre über Fegfeuer, Ablass, Hochschätzung und Verehrung (Worshipping and Adoration) sowohl der Bilder als der Reliquien und ebenso die Anrufung der Heiligen ist eine thörichte Sache und eitle Erfindung, die nicht auf das Zeugniss der heiligen Schrift gegründet ist, sondern dem Worte Gottes vielmehr widerspricht.“ Die hier proscribirte „römische Lehre“ ist dem britischen Dichterfürsten sehr geläufig, lieb und werth. Offenbar hat er nicht „eine thörichte, eitle Erfindung“ vor Augen, wenn er den Geist, die Leiden in den „schweflichten, qualvollen Flammen“ des Fegfeuers andeutend, zu Hamlet (5, 1) sprechen lässt:

Ich bin deines Vaters Geist:<br>
Verdammt auf eine Zeitlang, Nachts zu wandern,<br>
Und Tags gebannt zu fasten in der Gluth,<br>
Bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit<br>
Hinweggeläutert sind. Wär' mir's nicht untersagt<br>
Das Inn're meines Kerkers zu enthüllen,<br>
So höb' ich eine Kunde an, von der<br>
Das kleinste Wort die Seele dir zermalmte . . . —<br>
Doch diese ew'ge Offenbarung fasst<br>
Kein Ohr von Fleisch und Blut.

Diese ernste Lehre, von einem guten Geist der andern Welt, von dem man die Wahrheit zu hören berechtiget ist, vom Vater zum Sohne gesprochen, hält der Dichter nicht für a fond

thing vainly invented, sondern für eine „ewige Offenbarung“ (eternal blazon).

Dr. Flir meint, der Dichter habe hier nur dem Gebote der Kunst gehorchend, das Fegfeuer auf die Bühne gebracht — eine Freiheit, die er sich wohl als Anglikaner erlauben durfte, nie und nimmer aber, wenn seine anglikanische Orthodoxie nur im mindesten anrüchig gewesen wäre [1]). Nach dem Stimmungsbilde, das uns Macaulay von dem englischen Volke unter den Tudor's entwirft, ist dasselbe gegen seinen Lieblingsdichter gewiss nicht so engherzig gewesen, ihm, auch wenn er kein Anglikaner gewesen, das zu verbieten, was ein Gebot der Kunst und überdies im Volksglauben fest begründet war. Shakespeare hat sich noch viel mehr „erlaubt,“ ohne nur an ein Wagniss zu denken.

Das Fegfeuer ist ausserdem noch an zwei Stellen mit dem ihm in der Kirchensprache eigenthümlichen Namen *purgatory* erwähnt: in ‚Romeo und Julia‘ (3, 3), wo Romeo den Ort der Reinigung von der Hölle scharf unterscheidet, und in Othello (4, 3), wo Emilia glaubt, für den Gewinn der ganzen Welt oder eines Königreichs zwar nicht die Hölle, wohl aber die zeitliche Strafe des Fegfeuers wagen zu dürfen.

## 7. Der Heiligencult.

Die Heiligen, deren Anrufung in den 39 Artikel als „eitle Erfindung“ und von Calvin als „offenbare Ruchlosigkeit“ verpönt ist, durch welche die Heiligen zu Göttern gemacht werden [2]), führt der Dichter mit Vorliebe im Munde. In den Comödien und Tragödien ebenso, wie in den Historien aus der katholischen Zeit Englands rufen die Helden unzählige Male die Heiligen als Zeugen an. Ihr Denken und Trachten ist mit der Erinnerung an diese in der katholischen Kirche gefeierten Namen aufs Innigste verwoben.

Obenan steht die heilige Jungfrau. Für die auf ihren Namen lautenden Betheurungen begegnen wir folgenden Formeln: By 'r lady, bei unserer lieben Frau, oder in zärtlicher Diminutivform by 'r lakin = by our ladykin (Sommernachtstraum 3, 1; Sturm 3, 3); ferner by holy Mary, by my holy dame, by God's

1) Briefe über Shakespeare's Hamlet 116 f.

2) Instit. 2 c. 8 §. 25; Catechismus Heidelberg. 102.

mother, by God's holy mother. In ‚Heinrich V.' (2, 1) wird die heilige Jungfrau kurz mit dem einen Worte Lady angerufen.

Aus der Zahl der Heiligen kommen folgende Namen vor: Julia betheuert bei St. Petri Kirche und bei St. Petrus selbst, König Richard III. bei dem Apostel Paulus, Biondello bei St. Jakob. In ‚Titus Andronikus' grüsst der Bauer, in dem wir uns wohl einen harmlosen Christen zu denken haben, bei Ueberreichung seiner Bittschrift das heidnische Kaiserpaar mit den Worten: „Gott und St. Stephan [der Erzmartyrer] geb' Euch 'nen guten Abend!" und ruft beim Weggehen die heiligste Jungfrau zum Zeugen an: by 'r lady.

St. Georg's Beistand, des Schutzheiligen von England, wird natürlich unzähligemal angerufen. Auch St. Dionys, der Schutzheilige von Frankreich, St. Nicolaus, der Patron der Studirenden, ist nicht vergessen. Hamlet schwört beim heiligen Patritius. Auch die volksthümlichen Ordenstifter St. Benedict und Franziskus fehlen nicht. Von weiblichen Heiligen begegnen wir ausser dem Namen der seligsten Jungfrau nur noch dem ihrer Mutter St. Anna. Auch „im Namen aller Heiligen" werden Betheurungen abgelegt. Mönche schwören bei ihrem heiligen Orden, bei ihrem Ordensstifter oder bei ihrem Ordensgelübde. Endlich kommen noch Betheurungen by the rood, beim heiligen Kreuz und bei der heiligen Messe vor; letztere hat jedoch die Censur nicht in allen Ausgaben passiren lassen[1]).

Diese Betheurungen wendet der Dichter nicht ohne Unterschied an. Nathaniel, Olivarius, Ehrn Topas kennen sie nicht. Um so häufiger betheuert Evans, der „Seelendoctor" des Gastwirths vom Hosenband, in den ‚Lustigen Weibern von Windsor': einmal per-lady; dann ruft er frivoler Weise Got's lords and his ladies (1, 1) an; besser klingt Got's will and his passion of my heart (3, 1) oder: „So wahr ich eines Christen Seele pin" etc.

Die heidnischen Brüder Arviragus und Guiderius schwören beim „Sonnenlicht" und „beim Himmel" (Cymbelin 4, 4).

Es soll auf diese Kleinigkeiten nicht mehr Gewicht gelegt werden, als sie verdienen. Wir wissen aber, dass bei

1) Vgl. die Uebersetzung von Shakespeare's dram. W. redigirt von Ulrici 1, 389.

Shakespeare auch das Unscheinbare nicht ohne Bedeutung ist. Bei den dichterischen Zeitgenossen, deren Werke mir zugänglich waren, kommen derartige Anrufungen der Heiligen höchst selten oder gar nicht oder auch, um die Heiligenverehrung der Katholiken dem Spotte preiszugeben, in absichtlicher Häufung vor. Der Verfasser des Stückes ‚Der Londoner verlorne Sohn' [1]) liebt derartige Betheuerungen. Die Formeln: „beim Element," „beim Kreuz," „beim Himmel" kommen je dreimal, die „bei Gott" sogar neunmal vor, aber niemals wird ein Heiliger angerufen. In ‚Sir John Oldcastle' begegnen wir wiederholt den Betheurungen: „beim Kreuz," „beim Himmel," sechsmal der „bei Gott;" aber nur einmal führt Dick, ein schlichter katholischer Mann aus dem Volke, die Betheurung „bei unserer lieben Frau" im Munde. Dagegen gedenkt der Verfasser des „hilligen Patrik" mit auffälliger Zuvorkommenheit. Ein Mann, der nur wenige Worte zu sprechen hat, ruft dreimal hintereinander und dann noch einmal diesen Heiligen an — es ist aber ein „irländischer Hund," ein „Schuft von Irländer," ein gemeiner Strassenmörder [2]).

Ausserdem fehlt es nicht an Vergleichen, in denen Shakespeare die Heiligen als Ideal christlicher Tugend und Vollkommenheit hinstellt. In ‚Der Widerspänstigen Zähmung' (3, 2) lässt der Bräutigam Petruchio am Vermählungstage so lange vergeblich auf sich warten, dass selbst dem ruhigen Batista, dem Vater der Braut, der Geduldfaden reisst. Den energischsten Ausdruck für dieses Gefühl findet der Dichter in den Worten: „Solche Schmach müsste eine Heilige kränken." Dessgleichen wird im ‚Wintermärchen' (5, 1) die heroische Geduld der Heiligen hervorgehoben. Für deren Standhaftigkeit muss selbst Falstaff Zeugniss ablegen, indem ihn der Dichter dem Prinzen Heinrich auf dessen Anführung einer Bibelstelle erwidern lässt: „Du bist erstaunlich bibelfest und wärst im Stande einen Heiligen zu verführen" (1 Heinrich IV. 1, 2). Wie die Engel, so betrachtet der Dichter auch die Heiligen als Inbegriff des Guten, als Gegensatz des Teufels (Kaufmann von Venedig 1, 2 und Wintermärchen 3, 3).

Darauf beruht die ihnen schuldige Ehrerbietung. In der

---

1) Von L. Tieck übersetzt: Vier Schauspiele von Shakspeare.
2) A. a. O. 254.

Novizin Isabella (Mass für Mass 1, 5) erkennt selbst der leichtfertige Lucio „ein verklärtes, heil'ges Wesen,“

> Zu welchem man in laut'rer Wahrheit nur
> Als wie zu einer Heil'gen reden darf.

Isabella, so hoch stellt sie die Heiligen, weist diesen Vergleich, der ihr, auf die Unvollkommenheit ihrer Person bezogen, wie Hohn klingt, als Lästerung des Erhabenen, entschieden zurück. Die heroischen Tugenden seiner überirdischen Frauengestalten Isabella, Imogen, Marina, Miranda hat Shakespeare den frommen Heiligenlegenden abgelauscht.

## 8. Die katholische Ascese.

Wie wir gesehen, nimmt Shakespeare als Apologet der Mönche die katholische Ascese in Schutz und betrachtet sie als Mittel, die Uebermacht der sinnlichen Lust zu brechen und den Werken des Geistes freie Bahn zu schaffen. „Solch eine Hand,“ sagt Othello beim Anfassen der heissen und feuchten Hand Desdemona's,

> verlangt
> Entziehen der Freiheit, Fasten und Gebet,
> Kasteiungen, gottselige Uebungen. Othello 3, 4.

Freilich wäre die Anwendung dieser Mittel für den von Eifersucht verzehrten Othello mehr angezeigt gewesen, um der Vernunft über die Leidenschaft den Sieg zu verschaffen, als für seine unschuldige Gemahlin. In T. Bowdler's Ausgabe von Shakespeare's Werken (1815) sind diese Worte gestrichen. Es schien anstössig, solche Dinge laut in der Familie vorzulesen. In katholischen Kreisen erregen diese Uebungen keinen Widerwillen. Nach katholischer Lehre besteht in ihnen zwar nicht die Tugend und Vollkommenheit, sie sind aber ein Mittel, dahin zu gelangen. Wer darin jedoch sein Genügen finden und derentwillen vielleicht gar in pharisäischem Hochmuth über andere sich erheben wollte, setzt sich der Gefahr aus, um so tiefer zu fallen. Ein glänzendes Beispiel hiefür ist Lord Angelo,

> der nie
> Der Sinne muntre Trieb' und Regung kannte;
> Der ihren Stachel hemmt und abgestumpft
> Mit geist'ger Arbeit, Fasten und Studiren,
> Mass für Mass 1, 5.

der sich erhaben fühlt über menschliche Gebrechlichkeit, mit puritanischer Strenge für den Nebenmann nur die Schärfe des Gesetzes bereit hält ohne Milde und Gnade und in diesem stolzen Gebahren selbst zum Verführer wird und seine Schwäche dann durch neue Verbrechen zu decken sucht.

Ausserdem sollen dieselben Mittel auch zur Sühne für begangene Sünden angewendet werden. Hingerissen von dem Schmerz über all das Ach und Weh, mit dem der eifersüchtige Leontes seine Familie überzogen, ruft Paulina dem „Tyrannen" zu:

> Dir bleibt nichts übrig
> Als die Verzweiflung. Tausend Knie, zehntausend
> Jahr' nach einander, fastend, nackt, auf kahlem
> Gebirg, im steten Winter, ewigen Sturm, —
> Die Götter könnt es nicht bewegen. Wintermärchen 3, 2.

Diese auffälligen Busswerke sind wohl eine Reminiscenz an den heiligen Patricius, von dem das kirchliche Brevier erzählt, dass er, in Gefangenschaft geratben, vor Tagesanbruch sein Lager verliess, um in Schnee, Eis und Regen seine Gebete zu verrichten, und dass er als Bischof unter anderm jeden Tag dreihundertmal mit gebogenem Knie Gott angebetet habe.

Man hat ‚Verlorne Liebesmüh' als Persiflage der Klosterascese aufgefasst, aber im Widerspruch mit den Intentionen des Dichters. Dieses Intriguenlustspiel ist keine Persiflage, sondern eine äusserst harmlose Parodie des Klosterlebens. Der junge König von Navarra hat den sonderbaren Einfall, mit dreien seiner ritterlichen Genossen in strenger Abgeschiedenheit von der Welt und besonders von allem weiblichen Verkehre sich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit und Wissenschaft zu widmen.

> Drei Jahr zu fasten gilt's;
> Doch schwelgt die Seele, wenn der Leib auch darbt.
> Schmeerbäuche — hohle Köpfe! Wer fein speist,
> Macht fett die Rippen, bankerott den Geist.

Kaum ist aber die schöne Prinzessin von Frankreich, die dringende Staatsgeschäfte zu verhandeln hat, mit ihren Damen erschienen, so werden sämmtliche Ritter der Enthaltsamkeit und Weisheit ihrem löblichen Vorhaben untreu und verlieben sich, der eine nach dem andern, in die ebenso liebenswürdigen als schalkhaften Damen. Verhöhnung des Klosterlebens kommt den

Helden des Stückes nicht in Sinn, eher gleichen sie Kindern, die eine ernste Sache zu heiterm Scherze ausbeuten und daran um so mehr Vergnügen finden, je grösser der Abstand zwischen der ernsten Unterlage und dem lustigen Endzweck ihres Treibens ist. Ueberdies hat der Dichter eine persiflirende Auffassung durch die sehr ernsthafte Schlussscene selbst ausgeschlossen. Wie der Aschermittwoch mit seinem Memento mori der tollen Faschingslust ein Ziel setzt, so wirkt auch in dem buntschillernden Witzgefecht dieses Stückes die Nachricht von dem Tode des alten Vaters der Prinzessin. Was der König mit seinen Gefährten in jugendlichem Uebermuthe sich vorgenommen, wird ihnen nun von den Damen als Busse für ihre Untreue und als Prüfung ihrer Liebe auferlegt. Die Prinzessin macht ihre Vermählung mit dem König von Navarra von folgender Bedingung abhängig:

Geht alsbald
In eine wüst' und öde Klausnerei,
Entfernt von allen Freuden dieser Welt.
Dort harret, bis der zwölf Gestirne Zeichen
Vollendet haben ihren Jahreslauf . . .
Knickt Fasten, Frost, Strohlager, dünn Gewand
Die bunten Blüthen Eurer Liebe nicht,
Tragt Ihr die Prüfung, hält die Liebe aus,
Dann — wenn das Jahr verronnen, kommt und fordert —
Ja fordert mich als Lohn für dies Verdienst.

Dergestalt nimmt der Dichter, sogar wo er scherzt, die durch die Reformatoren in Misscredit gesetzte klösterliche Ascese unter seinen Schutz.

Selbst im heidnischen Athen (Sommernachtstraum 1, 1) schwebt ihm das christliche Kloster (cloister) vor Augen, und in dem Augenblick, wo der Herzog Theseus von Hermia die Zustimmung zur Verlobung erwartet, lässt er ihn diejenigen „dreimal selig“ preisen, welche, „im dumpfen Kloster für immer eingesperrt, die Nonnentracht (the livery of nun) zu tragen vermögen,“

die, des Bluts Beherrscher,
So jungfräuliche Pilgerschaft bestehen,

ohne jedoch zu verkennen, dass „die gepflückte Rose irdischer beglückt“ (nach Capell's Correctur: irdisch beglückter) ist

Als die, am unberührten Dorne welkend,
Wächst, lebt und stirbt in heil'ger Einsamkeit.

Die katholische Kirche hält die Ehe nicht nur für eine göttliche Institution, sondern auch für ein christliches Sakrament. Trotzdem stellt sie mit dem Apostel Paulus (1 Kor. 7) die gottgeweihte Jungfräulichkeit höher. Ebenso denkt Albions Dichterfürst.

Auffällig ist ferner dessen Vertrautheit mit gewissen Gedanken und Bildern der ascetischen Literatur.

Laertes warnt Ophelia vor der im Verkehr mit dem jugendlichen Hamlet liegenden Gefahr:

> Sei auf der Hut! Die beste Sicherheit
> Gewährt dir Furcht. Droht sonst auch nichts der Tugend,
> So hat den eignen Feind in sich die Jugend — Hamlet 1, 3.

Grundsätze, welche die christliche Ascese der täglichen Erfahrung entlehnt hat.

Ein anderes Mittel der Ascese, um sich den Fesseln der Sünde zu entwinden, empfiehlt Hamlet seiner Mutter, nachdem er sie beschworen, das ehebrecherische Bett des Mörders seines Vaters zu meiden:

> Bezwingt euch einmal nur!
> Das gibt euch eine Art von Leichtigkeit
> Zur folgenden Enthaltung. Hamlet 3, 4.

Hamlet ist anfangs nicht sicher über das Wesen des ihm erschienenen Geistes:

> Der Geist,
> Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
> Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
> In lockende Gestalt; ja und vielleicht,
> Bei meiner Schwachheit und Melancholie
> (Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern),
> Täuscht er mich zum Verderben. Hamlet 2, 2.

Beide Punkte: die Erscheinung des Teufels in Engelsgestalt und die Macht des bösen Geistes über schwermüthige, düstere Seelen, pflegen die Asceten weitläufig zu behandeln.

Ueber den Höfling Osrick macht derselbe Hamlet (5, 2) die verächtliche Bemerkung: „Er ist eine Elster, aber reich an Besitzungen von Koth.“ Diese dem Briefe an die Philipper (3, 8) entlehnte Metapher hat Shakespeare im 146. Sonett mit ergreifendem Ernste auf sich selbst angewandt.

In ‚Verlorne Liebesmüh‘ (5, 3) nennt er die Augen „die

Herzensfenster," ein Bild, dessen sich die Asceten bedienen, so oft sie von der Wachsamkeit über die Augen sprechen.

Im Epilog zu ‚Der Sturm' erklärt der Zauberer Prospero, bevor er wie Shakespeare selbst von der Bühne abtritt, in seinem und auch in des Dichters Namen:

> Zum Zaubern fehlt mir jetzt die Kunst:
> Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
> Verzweiflung ist mein Lebensend',
> Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt,
> Welches so zum Himmel dringt,
> Dass es Gewalt der Gnade thut
> Und macht jedweden Fehltritt gut.

Dass man der Gnade Gottes durch die Inbrunst des Gebetes gleichsam Gewalt anthun müsse, ist wiederum ein in der ascetischen Literatur sehr geläufiger, der heiligen Schrift entlehnter Gedanke.

## 9. Der Dichter des Gebetes.

Ganz im Geiste der katholischen Kirche, die Sonn- und Werktag ihre Gotteshäuser zum Gebete offen hält, dreimal des Tages die Gläubigen mit Glockenschall zum Gebete einladet und eine unübersehbare Gebetsliteratur besitzt, erinnert Shakespeare fort und fort an das Gebet. Bald ist vom „Morgen- und Abendsegen" (Die lustigen Weiber von Windsor 2, 2), bald vom „Tischsegen" (Liebeslust 4, 2; Kaufmann von Venedig 2, 3; Mass für Mass 1, 2) die Rede, bald wird beim Abschied das fürsprechende Gebet gewünscht oder verheissen (Sommernachtstraum 1, 1; Ende gut, alles gut 1, 2), Ferdinand frägt nach Miranda's Namen, hauptsächlich um ihm eine Stelle in seinen Gebeten anzuweisen (Sturm 3, 1). In ‚Heinrich VIII.' erinnert der als Hochverräther verurtheilte Buckingham, ferner der Herzog von Norfolk, Anna Bullen und die Königin Katharina an das Gebet. „Gedenke aller meiner Sünden in deinem Gebete!" ist das erste, was Hamlet (3, 1) in verstelltem Wahnsinn der Ophelia zuruft. Porzia (Kaufmann von Venedig 3, 4) motivirt ihre Entfernung von Belmont mit einem Gelübde, in einem benachbarten Kloster sich „dem Gebet und der Betrachtung zu weihen." Das sind förmlich geistliche Exercitien, wie sie bisweilen von ernsten Katholiken in der Einsamkeit eines Klosters gehalten zu werden pflegen.

Noch auffälliger ist, dass Shakespeare diesen Gebetssinn im Gegensatz zu den Reformatoren seines Jahrhunderts, die den Heiden jede religiöse Anlage absprachen und ihre Tugenden für Laster erklärten [1]), selbst den heidnischen Helden beilegt. Statthalter Kleon verspricht dem Pericles, welcher der hungernden Stadt Tharsus mit Getreidevorräthen zu Hilfe gekommen, für ihn zu beten, das dankbare Volk setzt dieses Gebet fort, Pericles selbst versichert Kleon's Gattin seines Gebetes und fordert den Helikon auf, den Göttern kniend zu danken, dass er seine Tochter Marina wiedergefunden (Pericles 1, 4 3, 3; 5, 1).

Das Knien beim Gebete, dermalen fast nur noch für katholische Eigenthümlichkeit gehalten, betrachtet unser Dichter als eine Heiden und Christen gemeinsame Uebung. „Gebeugte Kniee,“ erklärt Menenius Agrippa (Coriolan 1, 1) den aufgeregten Bürgern, nicht revolutionäre Arme müssten der Theurung steuern, die von der Gottheit, nicht von dem Adel herrühre. Porzia aber streift nach der Erklärung ihres Dieners „bei heiligen Kreuzen umher, auf ihren Knieen inbrünstig bittend um frohen Ehestand“ (Kaufmann von Venedig 5, 1). Nachdem sich Malcolm, um Macduff zu prüfen, fälschlich die grössten Laster zugeschrieben und sich dadurch als untüchtig für den schottischen Thron hingestellt hatte, preist Macduff die Tugend seiner Eltern mit den Worten:

Dein frommer Vater
War ein höchst heil'ger Fürst; die Kön'gin, die dich trug,
Weit öfter auf den Knieen, als auf den Füssen,
Starb jeden Tag des Lebens. Macbeth 4, 3.

So ehren Shakespeare's Helden die Frömmigkeit und den Geist christlicher Abtödtung.

Endlich verdient noch folgende Reflexion erwähnt zu werden, die Shakespeare dem Heiden Menecrates in den Mund legt:

Wir Blinden bitten
Oft unser eignes Leid, das weise Mächte
Zu unserm Wohl versagt: so sind wir reicher
Durch des Gebets Verlust —
Antonius und Cleopatra 2, 1.

sofern nämlich unser Gebet nicht erhört wird. In der katho-

1) Esto fuerit quaedam in Socrate constantia, in Xenocrate castitas, in Zenone temperantia . . . non debent pro veris virtutibus, sed pro vitiis haberi. Melanchth. Loc. theol. p. 22. Vgl. Möhler, Symbolik §. 7.

lischen Ascese ist dieser Gedanke sehr geläufig, harmonirt aber nicht mit den abstossenden Ideen, welche z. B. Calvin, insbesondere den Heiden gegenüber, sich von der Gottheit gebildet hat.

## 10. Benedicite.

Bei Schilderung des P. Lorenzo und der Novizin Isabella ist bereits eine Reihe von Einzelheiten berührt worden, welche aus katholischem Sinnen und Denken hervorgehen, einem Protestanten aber fern liegen. Hieher gehört noch die Vornahme geistlicher Functionen auf Lorenzo's Zelle, dessen Betheuerung „bei seinem heiligen Orden[1]," die Frage der Amme an Julia: „Habt Ihr Erlaubniss heut zu beichten?" (2, 5).

Eine nähere Beleuchtung verdient das Wort Benedicite. So begrüsst Lorenzo den Romeo bei seinem ersten Erscheinen (2, 3), und mit derselben Formel nimmt der als Mönch verkleidete Herzog von Julie im Kerker Abschied (Mass für Mass 2, 3). Der von der Shakespeare-Gesellschaft adoptirte Schlegel übersetzt im ersten Falle:

*Romeo.* Mein Vater, guten Morgen!
*Lorenzo.* Sei der Herr gesegnet!
Wess ist der frühe Gruss, der freundlich mir begegnet?

Im andern Falle lässt derselbe den lateinischen Ausdruck stehen:

Gnade geleit' Euch! Benedicite!

Schlegel hat den Sinn dieser Begrüssungsformel nicht verstanden. Seine Uebersetzung ist nicht richtig, mag man nun „Herr" auf Romeo, den von Lorenzo noch nicht erkannten Ankömmling, oder auf Gott beziehen. Im letztern Falle müsste Domino ergänzt und benedicere in der Bedeutung lobpreisen genommen werden, was sich nicht rechtfertigen lässt. Aber auch im ersten Falle weicht die Uebersetzung von dem Originale ab. Nach Shakespeare bittet Lorenzo in activer Form den Ankömmling um den Segen, nach Schlegel ist Romeo in passiver Form der Gesegnete.

Der kirchliche Ritus und die Ordensregeln geben hierüber den nöthigen Aufschluss. Benedicite — aus Höflichkeit wird

1) By my holy order (Romeo 3, 2), vgl. By the vow of mine order; by the saint whom I profess. Mass für Mass 4, 2.

oft die zweite Person des Plurals statt des Singulars gebraucht — kommt in der Prim [1]) des Breviers und im Anfang des kirchlichen Tischsegens [2]) vor. Gleichbedeutend ist die andere Form: Jube domne benedicere, in der Matutin, Prim und Complet des Breviers, in der feierlichen Messe vor dem Evangelium und beim kirchlichen Tischsegen.

Mit der officiellen Kirchensprache harmoniren auch die Ordensgebräuche. Diese verlangen, dass die Brüder beim Verlassen des Klosters und bei der Rückkehr von ihrem Vorgesetzten mit gebogenem Knie sich den Segen erbitten [3]). Uebereinstimmend mit Shakespeare sprechen sie dabei: Benedicite, während der Vorgesetzte durch das Kreuzzeichen oder blos durch Kopfnicken der Bitte entspricht. Diese für die Brüder geltende Vorschrift wird bisweilen auch von Laien, die den Klostergeistlichen näher stehen, beobachtet.

Es erübriget nur noch die Lösung einer Schwierigkeit. Nach kirchlicher Regel bittet stets der Niedere um den Segen, während die Spendung desselben ein Vorrecht des Höherstehenden ist. Bei Shakespeare bittet aber umgekehrt der Höhere (Lorenzo und der als Mönch verkleidete Herzog) den Niederen, der Geistliche den Laien um den Segen. Zur Hebung dieser Schwierigkeit steht ein doppelter Ausweg offen. Erstens ist bekannt, dass im Druck der Shakespeare'schen Dramen der Text der einzelnen Rollen öfters nicht richtig abgetheilt ist. Möglicher Weise bildet Benedicite nicht das Schlusswort der Rolle Lorenzo's und des Herzogs, sondern das Stichwort der Rolle Romeo's einerseits und Julie's im Gefängniss anderseits, so dass Shakespeare mit der kirchlichen Regel vollkommen übereinstimmt.

---

1) ℣. Benedicite. ℟. Deus. *Benedictio.* Dominus nos benedicat et ab omni malo defendat etc.

2) In dem von Heinrich VI. (1440) gestifteten königlichen Colleg zu Eton wird der Tischsegen noch immer lateinisch gebetet. Die dem Protestanten fremde Idee des Segnens ist aber eskamotirt. Während in der katholischen Segensformel der eine Chor anstimmt: Benedicite und der andere Chor respondirt: Benedicite, wird dort gebetet: ℣. Benedicite. ℟. Domino — eine Construction, welche für benedicere die Bedeutung lobpreisen erheischt. Ausserdem sind noch einige andere katholische Anklänge ausgemerzt.

3) Fratres . . . dum exibunt . . . . ultra licentiam, benedictionem a suo Praelato petent genuflectentes, idipsumque praestabunt, ubi revertentur in domum. Constit. fratr. minorum S. Francisci Capucin. cap. III.

Es lassen sich jedoch beide Stellen, ohne eine solche Aenderung in der gegenwärtig üblichen Rollenvertheilung vorzunehmen, aus der in England zumeist verbreiteten Ordensregel des heil. Benedict erklären. Lorenzo verehrt zwar nicht diesen Patriarchen der Mönche des Abendlandes, sondern den heil. Franz von Assisi als seinen Ordensstifter. Dem Dichter ist es aber gestattet, die Eigenthümlichkeit eines Ordens auf einen andern zu übertragen. Nach der Benedictinerregel sollen die Ordensbrüder die ankommenden Gäste wie Christus aufnehmen, der einst sprechen werde: „Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich aufgenommen." In denselben sollen sie durch Verneigung des Hauptes oder mit zur Erde gestrecktem Leibe [1]) Christus verehren, und jeder Mönch der ihnen begegnet, soll sie demüthig grüssen und sich den Segen erbitten [2]).

Nach dieser hochmystischen Auffassung ist es vollkommen berechtigt, dass der Geistliche von dem Laien den Segen erbittet, und letzterer dem ersten den Segen spendet, weil der Laie, als Gast betrachtet, die Person Jesu Christi darstellt und in dieser Personification hoch über dem Geistlichen steht. In beiden Fällen bekundet Shakespeare eine so merkwürdige Kenntniss des Ordenslebens, dass es schwer fällt sich zu erklären, wie er dieselbe sich in einem Lande angeeignet, aus dem die Orden schon längst verbannt waren.

## 11. Evening mass.

Englische und deutsche Kritiker [3]) haben „die Abendmesse" in ‚Romeo und Julia' (4, 1) als evidenten Verstoss gegen den Ritus der katholischen Kirche geltend gemacht.

> Habt Ihr jetzt Zeit, ehrwürdiger Vater,
> Oder soll ich um die Abendmesse zu Euch kommen?

1) Dieser Gebrauch wird von den gleichfalls der Familie des heil. Benedict angehörigen Trappisten noch heute beobachtet.

2) Omnes supervenientes hospites tanquam Christus suscipiantur, quia ipse dicturus est: Hospes fui et suscepistis me . . . In ipsa autem salutatione omnis exhibeatur humilitas omnibus venientibus sive discedentibus hospitibus inclinato capite vel prostrato omni corpore in terra . . . Sed si [monachus hospitibus] obviaverit . . . petita benedictione pertranseat. Ss. Patriarch. Bened. regula c. LIII. De hospitibus suscipiendis.

3) Malone's Shakespeare by Boswell 2, 517; v. Friesen, Shakspere-Studien 1, 287.

fragt Julia den P. Lorenzo. Da längst vor Shakespeare's Zeiten die Feier des Messopfers zur Abendstunde aufgehört, so wollte man hierin ein Versehen erblicken, das wohl einem protestantischen, unmöglich aber einem katholischen Schriftsteller begegnen konnte.

Noch jüngst wurde im ‚Tablet' dieser Punkt in einer Reihe von Correspondenzen behandelt. Charles Grant, ein Correspondent aus Klingston in Westindien, will die Abendmesse aufrecht erhalten. Er vertheidiget, im Mittelalter seien die Mönche an Fasttagen und namentlich in der vierzigtägigen Fastenzeit den grössten Theil des Tages nüchtern geblieben und hätten erst gegen Abend das Messopfer gefeiert. Zugleich glaubt er, aus gewissen Anzeichen in ‚Romeo und Julia' entnehmen zu können, der Dichter habe die Handlung des Stückes mitten in die Fastenzeit verlegt [1]. Letztere Annahme ist nicht richtig. Finden wir ja doch in dem Stücke selbst die bestimmte Zeitangabe, dass es bis Johannis (24. Juni) „vierzehn Tage und darüber sei" (1, 3). Ferner hätte Capulet's Ball in der Fastenzeit nicht stattfinden dürfen. Dagegen ist es richtig, dass früher in der Fastenzeit nicht eher Speise genommen werden durfte, bis die Non (3 Uhr Nachmittag) gebetet, das Messopfer gefeiert und die Vesper vollendet war. In Deutschland war dieser Gebrauch im 8. und 9. Jahrhundert nicht nur für die Klöster, sondern auch für die Laien noch ein streng verbindliches Gesetz [2]. Neuere Forscher, weit entfernt, an Evening mass Anstoss zu nehmen, finden gerade hierin eine so genaue Kenntniss einer italienischen Eigenthümlichkeit, dass sie daraus einen Beweis für die Annahme schöpfen, Shakespeare habe eine Reise nach Italien gemacht. Dort hatte sich nämlich in einigen Kirchen, z. B. bei den Lateran-Kanonikern in Vercelli und Venedig, insbesondere aber in der Cathedrale zu Verona, dem Schauplatz unserer Tragödie, für gewisse Tage der Gebrauch einer Abendmesse erhalten [3].

---

1) The Tablet vol. 60, 23.

2) Binterim, Denkwürdigkeiten etc. 2 B. 2 Th. 606.

3) Die Belege in F. Brenner's Geschichtl. Darstellung der Verrichtung der Eucharistie 3, 346. Vgl. W. Shakespeare von K. Elze 533 Note. — Nach mündlicher Mittheilung besitzt die Casa santa in Loretto noch heute das Privileg, bei grossem Priesterandrang bis Sonnenuntergang Messe lesen zu lassen.

Eine andere Erklärung ist in dem ‚Tablet' besonders von Bischof W. Clifford zu Clifton vertheidiget worden. Das Wort Missa, eine spätlateinische Substantivform für missio = Entlassung, wird am Schlusse des eucharistischen Opfers gebraucht: Ite, missa est! „Entfernet euch, ihr seid entlassen!" In der mittelalterlichen Gerichtssprache wurde mit derselben Formel die Sitzung geschlossen. In der Folge hat man nicht nur die Opferhandlung, sondern auch das dafür übliche Gebetsformular und in den Zusammensetzungen: Christmas, Candelmas (Lichtmess), Lammas (Petri Kettenfeier), Michaelmas, Kirchmess, selbst den Festtag, für den ein solches Formular gebraucht wurde, und ferner den mit Kirchenfesten häufig verbundenen Jahrmarkt Messe genannt. Denselben Namen legte man endlich dem kanonischen Breviergebet überhaupt, den biblischen Lesestücken, insbesondere aber den feierlichen Gebeten bei, mit welchen die einzelnen Horen geschlossen wurden [1]). In dieser Bedeutung kommt das Wort schon in der Regel des hl. Benedict (Kap. 17) vor. Nach dem Psalmengebet jeder Hore, auch bei der Vesper und Complet folgt die Rubrik: Missae sint, oder Et post fiant Missae. Dass hier nicht von dem Messopfer, sondern von Gebeten [2]) die Rede ist, steht ausser allem Zweifel. Shakespeare konnte daher diese Bedeutung des Wortes Missa entweder selbst aus der Regel des hl. Benedict geschöpft oder im Umgange mit den früher in England vielverbreiteten Benedictinern kennen gelernt und mit poetischer Licenz in ‚Romeo und Julia' auf die Franziskaner übertragen haben. Beide Hypothesen setzen bei dem Dichter eine nicht gewöhnliche Kenntniss des katholischen Ritus voraus.

J. F. Bolton schlägt noch eine dritte Lösung vor. Er hat im britischen Museum die drei ältesten Ausgaben von ‚Romeo und Julia' aus den Jahren 1597, 1599 und 1607 geprüft und in allen dreien das Wort evening masse gefunden. Trotzdem hält er *mass* für einen Schreibfehler des Copisten und corrigirt evening mess, Abendimbiss [3]). Mit mess wird bei der Armee und

1) Zahlreiche Belege im Tablet vol. 59, 578 f.; im Feuilleton der Schles. Volksztg. 1882 Nr. 239. Vgl. das hl. Messopfer von Dr. N. Gihr 302 f.

2) Orationes id est collectae, quae in fine Cursus (des Breviergebets) a Sacerdote dicuntur, „missae," id est Deo transmissae vocantur. Smaragd. in regul. S. Benedicti.

3) The Tablet vol. 59, 658.

in der Seesprache die gemeinschaftliche Mahlzeit bezeichnet[1]); auch die englische Bibelübersetzung bedient sich dieses Wortes. Aehnliche Textcorrecturen erlauben sich alle Herausgeber der Shakespeare'schen Dramen, da bekanntlich der Dichter den Druck derselben selbst nicht überwachte, sich nur um deren Aufführung im Theater, nicht aber um deren Verbreitung durch die Presse kümmerte. Auch konnte Julia zu dieser Zeit, ohne den Anstand zu verletzen, den Pater noch besuchen, da man in den Franziskaner-Klöstern den Abendimbiss frühzeitig einzunehmen pflegte, um vor dem mitternächtlichen Chorgebet noch einige Stunden für den Schlaf zu gewinnen.

Diese Correctur wäre aber nicht einmal nöthig, wenn sich nachweisen liesse, dass damals in der englischen Sprache ebenso wie in der mittelhochdeutschen noch die Schreibweise mass für Mahlzeit üblich war und dass erst später in der englischen wie in der deutschen Sprache a in e überging[2]).

## 12. Transsubstantiation und Primat.

Rosalinde (Wie es euch gefällt 3, 4) erklärt Orlando's Kuss für so heilig (full of sanctity), wie die Berührung des heiligen Brodes (touch of holy bread). Der anglikanische Bischof Warburton will beard statt bread lesen und Orlando's Kuss mit dem Friedenskuss eines Heiligen oder frommen Einsiedlers vergleichen. Seinen Vergleich hält er für richtig und schicklich, den andern aber für anstössig und absurd. Allerdings ist Shakespeare's Vergleich gewagt, aber nichts weniger als absurd. Dagegen ist Warburton's Textverbesserung mehr als gezwungen. „Der Pilger berührt der Heil'gen Hand" (Romeo und Julia 1, 5), aber nicht deren Bart, und wer denkt sich unter der „Berührung eines heiligen Bartes" den Friedenskuss eines Heiligen? Warburton hat die Stelle nicht verstanden, weil er sie nach der anglikanischen Abendmahlslehre auffasst, welche in den 39 Artikeln die Transsubstantiation und die Aufbewahrung und Verehrung der consekrirten Hostie verwirft und nur einen geistigen, durch den Glauben vermittelten Genuss des Leibes Christi zu-

---

1) „Offiziersmesse" hat in der deutschen Marine dieselbe Bedeutung.

2) „So man genommen hat das *Mass* [Mahl], so sag man Deo gratias" — lesen wir im ‚Narrenschiff.' Weitere Belege in dem Mittelhochdeutsch. Wörterb. von Müller-Zarncke s. v. Maz.

lässt. Das „heilige Brod“ ist und bleibt nach dieser Lehre gewöhnliches Brod. Dessen Berührung kann desshalb nicht full of sanctity sein, während umgekehrt nach dem katholischen Dogma die sichtbare Gestalt des Brodes allerdings Träger der Heiligkeit, des Inbegriffs aller Heiligkeit, und dessen Berührung „voll Heiligkeit“ ist.

Man hat diese Lehre auch in dem erhabenen Bilde finden wollen, mit dem Macduff den Mord des Königs Duncan ankündigt:

Jetzt hat die Höll' ihr Meisterstück gemacht!
Der kirchenräuberische Mord brach auf
Des Herrn geweihten Tempel [1]) und stahl weg
Das Leben aus dem Heiligthum. Macbeth 2, 3.

Wird nämlich im letzten Satzglied das Bild des Tempels aus Stein fortgesetzt gedacht, so kann unter dem Leben des Heiligthums nur der unter der eucharistischen Brodsgestalt gegenwärtige Heiland, der sich selbst „das Leben“ nennt, verstanden werden. Dieser Gedanke verschwindet jedoch in folgender Auffassung: Sacrilegischer Mord hat den gesalbten Tempel des Herrn: denn jeder Christ, insbesondere der gesalbte christliche König, ist ein lebendiger Tempel Gottes — aufgebrochen und den kostbarsten Schatz, nämlich das Leben, aus diesem Heiligthum gestohlen.

Selbst an den Primat und die Schlüsselgewalt Petri, von der das anglikanische Schisma seinen Ausgang genommen, erinnert der Dichter seine Zuhörer in feiner und vorsichtiger Weise, indem er das Hüteramt am Höllenthor als „Sankt Peters Gegenamt“ bezeichnet [2]) und damit dem Apostel die höchste Schlüsselgewalt in der Kirche beilegt.

## 13. Die Ehe.

Die katholische Kirche vertheidiget die volle Freiheit bei der Wahl des Ehegenossen. Der Wichtigkeit der Sache wegen

1) The Lords' anointed (gesalbten) temple. Delius will hier „eine Vermischung des Bildes und des Gegenstandes“ bemerken, „da sich der Tempel selbst nicht eigentlich als gesalbt bezeichnen lässt, sondern nur Duncan der Gesalbte des Herrn heissen kann.“ Nach katholischem Ritus wird aber nicht nur die Hauptpforte des Tempels, sondern auch das Bauwerk selbst und zwar an zwölf Stellen von dem Bischof feierlich mit Chrysam gesalbt.

2) Office opposite to Saint Peter. Othello 4, 2.

verlangt sie zwar unter einer schweren Sünde, dass Sohn und Tochter nicht ohne Zustimmung der Eltern eine Ehe eingehen. Sofern diese aber eine solche aufzwingen oder ohne rechtmässigen Grund eine beabsichtigte Ehe verhindern wollen, erklärt sie es für erlaubt, auch ohne und gegen den Willen der Eltern eine Ehe abzuschliessen, und verwirft es durchaus, deren Giltigkeit von der Zustimmung der Eltern abhängig zu machen [1]). Ebenso denkt unser Dichter. Anna Page hatte ihre Eltern, die für sie unliebsame Bräutigame bestimmt hatten, getäuscht und heimlich eine Ehe mit Fenton geschlossen. Letzterer erklärt den Eltern „die Wahrheit:"

> So wisst denn, sie und ich, schon längst verlobt,
> Sind jetzt so eins, dass nichts uns lösen kann.
> Die Sünd' ist heilig, die sie heut begangen,
> Und diese Täuschung heisse nicht Betrug,
> Verletzte Kindespflicht und Ungehorsam,
> Da tausend gottverfluchten bösen Stunden
> Sie damit vorgebeugt, die über sie
> Die aufgezwungene Ehe bringen musste.
>
> Die lustigen Weiber 5, 5.

Die ganze Auffassung ist dem katholischen Eherechte entlehnt; ebenso die absolute Unauflöslichkeit dieses Bundes, an der Shakespeare trotz Heinrich VIII. allenthalben festhält.

Darauf ist weniger Gewicht zu legen, dass er von dem vortridentinischen Eherecht, wonach ein Verlöbniss durch Vollziehung des Beilagers in eine unauflösliche Ehe überging, genaue Kenntniss hatte (Mass für Mass 4, 1). Umgekehrt scheint er auf das tridentinische Ehegesetz, welches eine nicht vor dem zuständigen Pfarrer der Brautleute abgeschlossene Ehe für ungiltig erklärt, in ‚Wie es euch gefällt' (1, 5; 5, 1) anzuspielen.

Hierher gehört endlich noch der von Oberon über das Brautbett gesprochene Segen und dessen Befehl:

> Elfen, sprengt durch's ganze Haus
> Tropfen heil'gen Wiesenthau's!
> Jedes Zimmer, jeden Saal
> Weiht und segnet allzumal! Sommernachtstraum 5, 1.

Beide Cäremonien sind dem Kirchenrituale nachgebildet. Der erstern entspricht die benedictio thalami [2]), der andern die Seg-

---

1) Conc. Trid. sess. 24 de ref. matr. 1.

2) Vgl. E. Hermann, Drei Shakespeare-Studien 1, 203.

nung der Häuser und die Besprengung der Haupträumlichkeiten mit Weihwasser, wie dies vielfach noch heute am Charsamstag üblich ist.

## 14. Shakespeare und Schiller.

Wie wir gesehen, bewegt sich der britische Dichterfürst mit grösster Freiheit und Sicherheit auf dem Gebiete der katholischen Kirche, ohne jemals mit dem Fusse zu straucheln. Sein tiefes Verständniss des katholischen Wesens, seine Vorliebe für das Ordensleben und dessen Repräsentanten, seine Specialkenntnisse von katholischen Einrichtungen und Gebräuchen wird von Niemanden bestritten. Wo hat er sich diese positiven Kenntnisse angeeignet, wie ist er zu dieser Vorliebe gekommen, wie will man sich dies erklären, wenn nicht durch die Annahme, dass er, der niemals eine andere Schule als die von Stratford besucht, alles das mit der Muttermilch eingesogen habe? Herr Elze bestreitet einen solchen Rückschluss. Das alles, meint er, habe dem britischen Dichter nur „als poetischer Apparat“ gedient und habe mit seiner eigenen Ueberzeugung nichts zu thun. Er fährt dann fort: „Wenn aus der Anwendung katholischer Kirchengebräuche, wo dieselben zur Charakteristik oder Auschmückung einer Dichtung gehören, ein Schluss auf die religiöse Ueberzeugung des Dichters gestattet wäre, so müsste u. a. aus ‚Maria Stuart‘ und dem ‚Geisterseher‘ gefolgert werden, dass Schiller Katholik gewesen sei oder doch ‚a yearning fondness‘ — das ist Thornbury's Ausdruck — für den Katholicismus besessen habe[1].“ Der Fragepunkt ist hier nicht richtig gestellt. Es handelt sich hier nicht allein um die Herbeiziehung katholischer Dogmen und Gebräuche, sondern hauptsächlich um die Art und Weise, wie dies geschieht, um das verständnissvolle, sinnige, von Vorliebe eingegebene, den andern Confessionen gegenüber einzig dastehende Verfahren, das man bei Shakespeare, aber ausser ihm, wenn er Protestant gewesen, an keinem zweiten protestantischen Dichter der Welt wahrnimmt.

Herr Elze hat sich auf Schiller berufen. Lassen wir ‚den Geisterseher‘, der voller Invectiven gegen den Katholicismus ist und hier wahrlich nicht am rechten Orte citirt wird. Um so interessanter ist ‚Maria Stuart.‘ Schiller wollte hier katholisches

1) Elze, William Shakespeare 533.

Wesen idealisiren und war offenbar bemüht, sich auf diesem ihm fremden Gebiete bestens zu orientiren. Es ist ihm aber nicht gelungen. Eine Reihe von Verstössen gegen das Dogma, gegen den Ritus der katholischen Kirche und gegen das Sinnen und Denken eines gläubigen Katholiken beweisen entschieden, dass wir einen protestantischen Dichter vor uns haben.

So lässt er z. B. den Mortimer (1, 6) aus dem ihm von Cardinal von Guise ertheilten Convertitenunterricht berichten, dass des Menschen „Augen sehen müssen, was das Herz soll glauben.“ Dieser Satz steht dem Worte und der Sache nach in Widerspruch mit der Lehre des Apostels Paulus (Hebr. 11, 1), dass der Glaube „eine feste Ueberzeugung von dem ist, was man nicht sieht.“ Denn das Sinnenfällige ist nicht Gegenstand des Glaubens, sondern der Erkenntniss[1]). In bester Absicht lässt der Dichter den Mortimer der Kirche jenes auf Aeusserlichkeiten und Sinnenfälliges gerichtete Wesen zuschreiben, ohne zu merken, dass er ihm die Vorwürfe der Gegner der Kirche in den Mund legt.

Denselben Convertiten, der mit seinen Gefährten Maria Stuart aus dem Gefängnisse befreien will, nachdem er die Hüter, ja sogar seinen eigenen Oheim ermordet, damit keine Seele übrig bleibe, die den Raub verrathen könnte, lässt Schiller in unbegreiflicher Naivetät zu Maria sagen:

> Ein Priester hörte unsre Beichte an,
> Ablass ist uns ertheilt für alle Schulden,
> Die wir begingen, Ablass im voraus
> Für alle, die wir noch begehen werden. 3, 6.

Die katholische Königin findet an dieser schändlichen Lehre nicht das Mindeste zu rügen. Mortimer darf ungescheut wiederholen: „Alle Frevel sind vergeben im voraus. Ich kann das Aergste begehen, und ich will's.“ Eine grössere Beleidigung kann dem katholischen Christen kaum ins Angesicht geschleudert werden. Schiller scheint dies in seiner dogmatischen Befangenheit gar nicht zu merken.

Mortimer's Plan misslingt und er selbst endet durch Selbstmord. Während aber Niemand den Selbstmord so entschieden

---

1) Quae etenim apparent, iam fidem non habent, sed agnitionem. Gregor. M. hom. 26 in Evang.

wie die Kirche als eines der grössten Verbrechen verurtheilt, lässt Schiller den frommen Convertiten voll Salbung sprechen:

> Maria, heilige, bitt' für mich
> Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben. 4, 4.

So kann ein katholischer Selbstmörder nur im Wahnsinn sprechen; es ist aber mit keinem Worte angedeutet, dass Mortimer nicht mehr Herr über seine Verstandeskräfte sei.

Schiller will die Königin Maria als glaubensfeste Katholikin charakterisiren. Der Verherrlicher der Götter Griechenlands fällt aber gänzlich aus der Rolle, wenn er sie im höchsten Affect zu der Königin Elisabeth sprechen lässt:

> Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!
> Es leben Götter, die den Hochmuth rächen!
> Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen,
> Die mich zu Euren Füssen niederstürzen!

Diese Worte haben nur im Munde eines Heiden einen ernsten Sinn, im Munde eines gläubigen Christen, der die Götter für eitle Nebelgestalten der Phantasie hält, klingen sie in einem so ernsten Momente wie Hohn. Durch keine poetische Licenz lässt es sich rechtfertigen, dass eine gläubige Christin in einem solchen Falle sich auf „die Götter" beruft, statt auf den lebendigen Gott. Selbst die Heiden haben nach Tertullian bei solchen kritischen Anlässen nicht an ihre Götterwelt, sondern an den einzigen Gott gedacht und die anima naturaliter christiana ein Zeugniss für die wahre Gottesidee ablegen lassen.

Die übertriebene Begeisterung für äusserliches Cäremonienwesen, dessen sich Mortimer im Unverstande rühmt, wird auch der Königin im ungeeignetsten Augenblicke in den Mund gelegt. Am Rande der Ewigkeit stehend, klagt sie ihrem ehemaligen Haushofmeister Mervil, dass der Trost eines Priesters ihr versagt sei, da sie aus den Händen falscher Priester das Sakrament nicht empfangen will; erinnert sich dabei an den geschmückten Altar, an die leuchtenden Kerzen, an den Ton der Glocke, den Weihrauch, „der Bischof steht im reinen Messgewand" — und vergisst über all den Aeusserlichkeiten, auf die doch jeder Sterbende verzichten muss, fast das Wesen der Sache. In diesem Augenblick eröffnet ihr Mervil, dass er „die sieben Weihen auf sein Haupt empfangen." Streng genommen passt dieser Ausdruck nur auf Diaconat und Presbyterat, nicht

aber auf die übrigen Weihen, die ohne Händeauflegung gespendet werden. In der hierauf folgenden Scene häufen sich dann die Verstösse gegen die Lehren und Gebräuche der Kirche. Schiller lässt die Königin auf der Bühne eine öffentliche Beichte ablegen. Ein katholischer Dichter würde dies als Profanation betrachtet haben. Auf keinen Fall dürfte der Priester das Beichtkind mit den Worten anreden: „Schwörst du und gelobest du, Wahrheit zu beichten vor dem Gott der Wahrheit?“ Der Beichtende erscheint als Selbstankläger, den kein Richter zum Schwure nöthigen darf. Von der Kirche ist der Priester angewiesen, der einfachen Versicherung des Beichtenden Glauben zu schenken; von ihm einen Schwur verlangen, heisst eine Ungeheuerlichkeit begehen. Am Schluss der Beichte lässt Mervil der Königin die Sünden nach, bekennt sich aber nicht zur katholischen Lehre, nach welcher die Sakramente ex opere operato wirksam sind, sondern zur Lehre Luther's, welcher die Vergebung der Sünden dem Glauben zuschreibt, kraft dessen Jemand glaubt, dass ihm von Christus die Sünden nachgelassen seien — eine Lehre, welche das tridentinische Concil ausdrücklich verworfen hat [1]).

Wie vorher die Königin, so lässt Schiller auch den Priester übertriebenen Werth auf Nebensächliches und Aeusserliches legen. Mervil bringt eine vom Papste consekrirte Hostie und glaubt durch diese Eröffnung der Königin ein ganz ausserordentliches Gnadengeschenk anzukündigen, während er sich gegen das katholische Gefühl versündiget. Denn wer als Katholik glaubt, dass in der consekrirten Hostie der Leib Jesu Christi gegenwärtig sei, muss es unschicklich und unwürdig finden, darauf besondern Werth zu legen, wer über die Hostie die Consekrationsworte gesprochen hat.

Ueberdies verwechselt hier Schiller die Eulogien, die geweihten Brode, welche Bischöfe und Klöster sich als Sinnbild der kirchlichen Einheit gegenseitig zusandten, mit der eucharistischen Brodsgestalt, deren Uebersendung schon 372 auf der Synode zu Laodicea strengstens verboten worden ist. Und um diesen vermeintlichen Effect zu erzielen, lässt sich der Dich-

---

1) Sess. VII. de sacram. in genere can. 8; sess. XIV. de poenit. can. 4.

ter einen noch grössern Verstoss zu Schulden kommen. Mervil muss nämlich den Kelch allein consekriren. Dies ist aber nicht nur vor dem Forum der Kirche gänzlich unerlaubt, sondern schliesst auch eine Uebertretung der in den Evangelien enthaltenen göttlichen Vorschrift über die Feier des eucharistischen Opfermahles ein — Dinge, die jeder Katholik kennt und Mervil als katholischer Priester kennen müsste.

Gleich darauf erklärt Schiller, der als Protestant kein Purgatorium im Jenseits annimmt, die Königin für „einen schön verklärten Engel;" die katholische Kirche, nach deren Lehre nichts Unreines und Ungesühntes in das Himmelreich eingehen kann, ist mit dem Canonisiren nicht so rasch bei der Hand.

Aus dem Gesagten erhellt, welch grosser Unterschied es ist, ob Shakespeare oder Schiller einen Gegenstand aus dem Gebiete der katholischen Religion behandelt. Hätte der britische Dichter in sämmtlichen Dramen nur den einen oder andern der Verstösse, denen wir in einer einzigen Tragödie Schiller's begegnen, sich zu Schulden kommen lassen, dann stünde fest, dass Shakespeare kein Katholik gewesen, da er als solcher mit seinem scharfen Blicke sicher überall das Richtige getroffen haben würde.

## 15. Shakespeare und die englischen Bühnendichter seiner Zeit.

Weit wichtiger ist es, Shakespeare mit den gleichzeitigen Dramatikern Englands in Parallele zu stellen. Bezüglich des Ordenslebens haben wir bereits einen Vergleich zwischen den verkleideten Kapuzinern in J. Webster's Stück ‚Der weisse Teufel' und dem als Mönch verkleideten Herzog in ‚Mass für Mass' von Shakespeare angestellt. Später werden wir dessen ‚König Johann' mit dem gleichnamigen Drama eines unbekannten Verfassers vergleichen. Hier mag es genügen, auf Christopher Marlowe (geb. 1563, gest. 1593) und auf das von Thomas Lodge und Robert Greene 1594 gemeinsam herausgegebene Drama ‚Ein Spiegel für London und England' hinzuweisen.

Im letzteren Stück hält der Prophet Jonas der Stadt London, die „noch sündiger als Ninive," in packender Rede den Spiegel ihrer Laster vor Augen und schliesst seine Busspredigt mit der Mahnung:

Bedenk,' dass nur die brünstigen Gebete
Und heissen Thränen deiner Königin
Die längst verdiente Strafe noch verzögern!
Thu' Busse, Volk, dass um der Heerde willen
Die hohe Hirtin selbst nicht Schaden nehme;
Dass der Allmächtige sie erhalte als
Die starke Stütze seiner heiligen Kirche,
Die uns beschützt vor Romas Antichrist [1]).

Diesen Ton pflegten Englands protestantische Dichter der damaligen Zeit in religiösen Fragen anzuschlagen.

Marlowe, vor Shakespeare der grösste Bühnendichter Englands, an Originalität und Kühnheit des Ausdrucks ihm fast gleichstehend, machte seine Studien auf der Universität Cambridge. Als Sohn eines armen Schuhmachers hatte er von Jugend auf mit Noth zu kämpfen. Von seinem vielbewegten Leben sind sichere Nachrichten nicht auf uns gekommen. Er starb in der Blüthe der Jahre an einer Wunde, die er im Handgemenge mit seinem Nebenbuhler erhielt, den er aus Eifersucht mit gezücktem Dolche angegriffen, am 1. Juni 1593. Seiner antikatholischen Gesinnung hat er in seinen Dramen den markantesten Ausdruck gegeben.

In seiner ‚Tragischen Geschichte von Doctor Faust‘ — eine Dramatisirung der deutschen Faustsage — erscheint der Titelheld mit Mephistopheles in der päpstlichen Residenz zu Rom. Eben wird der vom deutschen Kaiser ernannte Gegenpapst in Ketten vorgeführt. König Raimund von Ungarn ermahnt ihn:

Bruno von Sachsen, beuge dich in Demuth,
Bis seine Heiligkeit auf deinem Rücken
Besteigt Sanct Peters hohen Kirchenthron!

Bruno fügt sich aber nicht; nimmt vielmehr den Thron für sich in Anspruch. Papst Adrian wiederholt hochmüthig Raimunds Forderung. Bescheidener wie vorher verlangt nun Bruno, dass er nach Recht gerichtet werde, da der deutsche Kaiser ihn zum Papst ernannt. Noch übermüthiger als zuvor erklärt nunmehr der Papst:

Auf Kaisern sollen Petri Erben stehn,
Die Drachenbrut, den gift'gen Basilisken,
Die Natter wie den Leu'n mit Füssen treten,

und droht mit der Absetzung des Kaisers.

1) Uebersetzt von F. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, 92.

Bruno beruft sich auf Papst Julius, der dem König Sigismund für sich und die Nachfolger geschworen, „den Kaiser als rechtmässigen Herrn zu ehren." Gerade genug, um dem Papst das letzte Quentchen Verstand zu rauben. Ohne dass angedeutet wird, ob der Kaiser als Kaiser, oder als Oberherr des Papstes zu ehren sei, erklärt Adrian:

> Papst Julius missbrauchte seine Rechte,
> Und darum ist sein Ausspruch null und nichtig.

In den unmittelbar folgenden Versen sagt Adrian, wie ein Wahnwitziger, gerade das Gegentheil:

> Ist unser nicht jedwede Macht auf Erden?
> Drum irren kann kein Papst, selbst wenn er's wollte.

Zum Beweise beruft sich Adrian nicht etwa auf die klassische Stelle Matth. 16, 18, sondern auf seinen

> Silbergürtel, dran befestigt
> Die sieben goldnen Siegel, fest gesiegelt,
> Zum Zeichen unsrer siebenfachen Macht,
> Zu binden, lösen, schliessen, richten, strafen,
> Besiegeln und begnad'gen, nach Belieben.

Den Widerspenstigen droht er mit dem obligaten „Donner seines Fluches." Das Ganze erinnert an das Bild einer keifenden Schlossbeschliesserin mit dem Schlüsselbund an der Seite.

Darauf folgt ein Banket. Kaum aber reicht der Papst dem König von Ungarn den köstlichen Bissen, den er dem Bischof von Mailand verdankt, so reisst ihm Faust, der unsichtbar zugegen ist, den Teller aus der Hand. Ebenso „die leckre Schüssel, von Frankreichs Cardinal gesandt," und den kredenzten Becher Wein. Der Papst schwört nun bei seiner eigenen Heiligkeit: Ihr alle sollt zum Teufel fahren, wenn ihr den Kerl nicht findet, der mir den Schimpf gethan, und befiehlt, „die Priester sollen Seelenmessen singen, dass sich die Wuth des irren Geistes lege." Kaum aber haben die Anwesenden sich und die Speisen bekreuziget, so gibt der unsichtbare Faust dem Papst dafür eine Ohrfeige. Nach diesem Scherze prophezeit Mephistopheles dem Faust:

> Verflucht wirst du mit Klingel, Buch und Kerze.

Diese glücklich aufgerafften Aeusserlichkeiten werden dann von Faust für das „protestantische Publikum" weiter ausgebeutet:

> Buch, Klingel, Kerze — Kerze, Klingel, Buch,
> Von vorne und von hinten reimt's auf Fluch.

Und sofort erscheinen die Priester mit einer Klingel, einem Buch und einer Kerze, um ihr „heiliges Amt mit guter Andacht zu beginnen:“

> Verflucht sei, wer seiner Heiligkeit die Schüsseln von der Tafel gestohlen hat. Maledicat Dominus!
> Verflucht sei, wer seiner Heiligkeit eine Maulschelle gegeben hat. Maledicat Dominus!

Nun schlagen Faust und Mephistopheles auf die Priester. Letztere fahren „mit guter Andacht“ fort:

> Verflucht sei, wer dem Frater Sandelo einen Schlag auf die Glatze gegeben hat. Maledicat Dominus!
> Verflucht sei, wer unsere heilige Seelenmesse stört. Maledicat Dominus!
> Verflucht sei, wer seiner Heiligkeit den Wein ausgetrunken hat. Maledicat Dominus!

Endlich werfen Faust und Mephistopheles Feuer unter die fluchenden Priester und machen dadurch dem Scandal ein Ende.

Das ist der Ton, den die englischen Bühnendichter zu Shakespeare's Zeiten in religiösen Fragen anzustimmen pflegten. Eine übermässige Dosis von Hochmuth mit lächerlichem Pochen auf Aeusserlichkeiten und eine gute Portion Sinnlichkeit und Aberglauben werden zusammen gemengt — und das Conterfei des Papstes ist fertig. Das Product des zuletzt in Thätigkeit gesetzten Fluchapparates nennt der Dichter, nicht ironisch, sondern im Ernst eine Seelenmesse und verräth dadurch nur seine Unwissenheit.

In der Tragödie ‚Dido Königin von Karthago‘, von Marlowe und Thomas Nash gemeinsam verfasst und von den Kapellknaben der Königin aufgeführt, ist es die Königin Elisabeth, welche nach Dido's Prophezeiung als Phönix aus ihrer Asche aufsteigen soll, um Rom, die Gründung des treulosen Aeneas, zu bekämpfen und zu vernichten [1]. Shakespeare weiss nichts von dieser Feindseligkeit gegen Rom. Sein Cymbelin, Englands König, will, wenn schon Sieger, sich beugen vor Cäsar „und vor dem römischen Reich, geloben auch herkömmlichen Tribut, von welchem die arge Königin ihn abgerathen hat.“ Der Wahrsager bestärkt Cymbelin in diesem Streben, der dem ganzen Volk den Frieden verkünden lässt.

1) Vgl. Ulrici 146.

Der Römer Fahnen und der Briten Banner
Sie mögen freundlich nun zusammenwehn!

ruft der König und zieht nach London, um dort den Bund mit Festgepränge zu besiegeln (Cymbelin 5, 4).

Noch entschiedener protestirt Marlowe gegen Rom in seinem letzten Werke, dem Tendenzstücke ‚Die Bluthochzeit in Paris', welches ein halbes Jahr vor seinem Tode, am 30. Januar 1593, auf die Bühne gebracht wurde. Gleich im ersten Auftritt wundert sich der Ober-Admiral, dass der hochmüthige Guise ohne des Königs Willen wagen darf, in den Mord aller Protestanten in Paris, in solch gefährlich Thun, sich einzulassen. Condé gibt ihm aber mit einem Worte den nöthigen Aufschluss:

Mord, Lug und Trug — der Papst heisst alles gut.

Und in der That rühmt sich Guise selbst, „vor keiner Sünde zurückzubeben, zumal er ja von vornherein des Papstes Vergebung habe für alle Gräuel, die er begehen könne im Namen der Religion" — gerade wie Mortimer in Schiller's ‚Maria Stuart'. „Die Klöster, Abteien und frommen Gesellschaften, fährt er fort, würden ihm über dreissig tausend handfester, wohlgenährter Mönche, Priester und Tagediebe zur Verfügung stellen, auf deren Mordwuth gegen die Protestanten er zählen könne [1]."

Der Gegensatz in religiösen Fragen zwischen Shakespeare und den englischen Bühnendichtern seiner Zeit ist der Gegensatz zwischen Katholicismus und Protestantismus.

## III. Shakespeare's Sterbescenen.

Mit besonderm Nachdruck verdient ferner hervorgehoben zu werden, wie christlich, wie katholisch der britische Dichterfürst fühlt bei den Sterbescenen seiner edlen dramatischen Gestalten. Sein erster, oft einziger Gedanke beim Herannahen des Todes ist die Erinnerung an Gott und seine Barmherzigkeit, ist Gebet, Reue, Beicht, Sakrament, der Schmerz über die Abwesenheit des Priesters — ganz im Geiste des Mittelalters, welches die Gläubigen in einem besondern Kapitel des Katechismus in „der Kunst zu sterben" zu unterrichten pflegte. Seine

1) Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, 357.

Helden erkennen kein grösseres Unglück, als „unvorbereitet“ für den Gang in die Ewigkeit (Richard III. 3, 2) von hinnen zu scheiden; keine grössere Gnade für den Sterblichen, als in der rechten Fassung das Diesseits zu verlassen. „Reif sein (ripeness) ist alles,“ ruft Edgar (Lear 5, 2), und selbst der glaubensschwache Hamlet hat diesen Satz nicht vergessen: „Bereit sein (readiness) ist alles.“ In ‚Mass für Mass‘ dringen der Reihe nach Angelo (2, 1), Isabella (2, 4), Escalus (3, 2), der Herzog (4, 2 und 3), Abhorson und der Profoss (4, 3) darauf, dass dem Claudio und Bernardin unter dem Beistande eines Geistlichen durch Gebet und Beichte „jede christliche Vorbereitung“ auf das Ziel ihrer Pilgerschaft zu Theil werde.

Dagegen lässt derselbe Dichter die Ruchlosen sammt und sonders ohne Glauben und Religion, ohne Trost und Hoffnung von hinnen scheiden. Wie konnte er auch anders, da er ja selbst in seinen Sonetten (124) diejenigen für Thoren erklärte, „die selig sterben wollten und lebten schmählich!“

Dem widerspricht Gervinus (4, 422), der über Shakespeare schreibt: „Wenn er Böse und Gute in Leidenschaft sterben lässt ohne Erinnerung an die Religion, so stirbt doch die fromme Katharina und der reuige Wolsey nicht ohne ihre Tröstungen.“ Ein Blick auf die zahlreichen Sterbescenen in Shakespeare's Dramen beweist aber im Gegentheil, dass die fromme Katharina und der reuige Wolsey nicht zufällige Ausnahmen, sondern nur zwei Beispiele für die Regel sind, dass Gottesfürchtige selig sterben, während die Gottlosen ein unseliges Ende nehmen.

1. Streng genommen könnten diejenigen, welche nicht auf der Bühne endigen, übergangen werden. Der Dichter unterscheidet aber auch hier zwischen Guten und Bösen. Bevor der treue Lord *Say* (2 Heinrich VI. 4, 7) zum Tode abgeführt wird, richtet er an Cade's aufrührerische Bande, in deren Hände er gefallen ist, die Frage:

> Ach, Landesleute! wenn bei euren Bitten
> Gott so verhärtet wäre, wie ihr selbst,
> Wie ging es euren abgeschiednen Seelen?

Der edelgesinnte *Gaunt* ist auf seinem Sterbelager vor allem um das Wohl des Vaterlandes bekümmert. Bevor er aber weggetragen wird, denkt er doch noch an die „schlichte biedere Seele“ seines Bruders Gloster, „dem's wohl im Himmel geh' bei sel'gen Seelen“ (Richard II. 2, 2).

Von dem verbannten Kreuzritter *Norfolk* berichtet der edle Bischof Carlisle (Richard II. 4, 1), dass er seinen Leib der Erde des schönen Landes Venedig übergeben,

> Die reine Seele seinem Hauptmann Christus,
> Dess Fahnen er so lang im Kampf gefolgt.

Im Jenseits „Gottes Kriegsmann“ zu sein, das wünscht auch Siward seinem Sohne, nachdem er vernommen, dass er als jugendlicher Held in der Schlacht gegen Macbeth (5, 6) gefallen.

Die unheimliche Nachtwandlerin *Lady Macbeth* mit ihrer „kranken Seele“ „bedarf des Beichtigers mehr noch als des Arztes“ (5, 1). Aber diese Gnade wird ihr nicht zu Theil. Die Verbrecherin endet durch Selbstmord, und ihr eigener Gemahl weiss auf die Meldung ihres Todes nichts anderes zu sagen als das eiskalte Wort: „Sie hätte später sterben können.“

Die Hochverräther *Scroop, Cambridge* und *Grey* erkennen vor ihrer Abführung zur Richtstätte Gottes Gerechtigkeit an und bitten ihn um Verzeihung, und der König selbst erfleht „den armen Sündern aus Gottes Gnade wahre Reu' für ihre Missethaten“ (Heinrich V. 2, 2). „Wie ich zur Krone kam, o Gott, vergebe!“ ruft *Heinrich IV.* (2 Th. 4, 4) und lobet Gott vor seinem Lebensende. Dagegen meldet Cornelius, der Arzt der verbrecherischen Gemahlin Cymbelin's, dass sie „in Wahnsinn“ geendet, „schrecklich, wie ihr Leben war, das, grausam für die Welt, nun für sie selbst höchst grausam schloss“ (Cymbelin 5, 5).

Die *Jungfrau von Orleans,* die fluchend zum Tode hinweggeführt wird, gehört nicht hieher. Mit vollem Rechte bemerkt Kreyssig (1, 303), der den sog. ersten Theil von Heinrich VI. dem Schwane von Avon abspricht, die Rohheiten dieses Stückes verhielten sich „zu Shakespeare's grossartigfreier Auffassung menschlicher Dinge wie die Stylübung eines fanatischen Winkel-Journalisten zu einer Seite von Thucydides oder Mac Aulay.“

2. Bei den Sterbescenen auf der Bühne springt der Unterschied zwischen den Guten und Bösen noch bestimmter in die Augen.

*Warwick* (3 Heinrich VI. 5, 2) sagt seiner Umgebung „ein herzlich Lebewohl bis auf Wiedersehen im Himmel.“

Mit der ganzen Gluth eines tiefgläubigen katholischen Herzens klagt der Geist des *Vaters von Hamlet:*

> So ward ich schlafend und durch Bruderhand — —
> In meiner Sünden Blüthe hingerafft,

Ohn' Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Oelung[1]);
Die Rechnung nicht geschlossen, in's Gericht
Mit aller Schuld auf meinem Haupt gesandt.
O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll!

Hamlet 1, 5.

Hamlet (5, 2) will, dass die Ueberbringer seines unterschobenen Briefes, die falschen Freunde Güldenstern und Rosenkranz, „selbst ohne Frist zum Beichten" (shriving-time) dem Tode geweiht werden.

In ‚Richard III.' (1, 4) rufen selbst die von dem König gedungenen Meuchelmörder ihrem Opfer *Clarence* zu: „Bereitet euch zum Sterben!" „Versöhnet euch mit Gott!"

So tief sind die mittelalterlichen Gedanken de arte moriendi dem hochgesinnten *Othello* eingeprägt, dass die blinde Wuth der Eifersucht, die in seinem Innern tobt, sie nicht gänzlich zu ersticken vermögen. Bevor er der Desdemona den Lebensodem raubt, ermahnt er sie:

Kannst du dich einer Sünde noch erinnern,
Nicht ausgesöhnt dem Himmel und der Gnade,
So flehe jetzt alsbald. — —
Nicht möcht ich deinen Geist in Sünden tödten,
Nein, Gott verhüt's! nicht deine Seele tödten.

Othello 5, 2.

Umgekehrt will Hamlet (3, 3) verfahren. Der brudermörderische König hat „die starren Kniee gebeugt" und ist in Gebet versunken. Derselbe kennt die zweifache Kraft des Gebetes:

Dem Falle vorzubeugen, eh' er eintritt,
Und das Verzeih'n des Fall's, wenn er geschehn.

Er denkt an seine Verbrechen und will „sehen, was die Reue kann. Was kann sie nicht?" Der Dichter lässt die Antwort, dass ein einziger vollkommener Reueakt die ganze Sündenschuld

1) Unhousel'd disappointed, unanel'd. Der protestantische Pastor Petri (Zur Einführung Shakespeare's in die christliche Familie 16) übergeht das Sakrament der letzten Oelung und spricht gleich darauf nur von Hölle und Himmel, während doch die von ihm angeführten Worte des Geistes, dass er verdammt sei, auf eine Zeitlang Nachts zu wandern und Tags zu fasten in der Glut, „bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind" — so deutlich wie möglich von der zeitlichen Läuterungsstrafe im Fegfeuer handeln, nicht von der Hölle, wo es keine Befreiung weder von Schuld noch von Strafe gibt.

aufzuheben vermag, den Zuhörer suppliren. „Doch wenn man nicht bereuen kann, was kann sie?“ Der König kann aber nicht bereuen, da er noch alles besitzt, was ihn zum Morde antrieb: die Krone und die Königin. „Kann einer hoffen auf Vergebung, der beharrt in seiner Sünde,“ weil er den Sündenlohn, unrecht Gut, sich vorbehält? Hier bekennt sich der Dichter zu der vollen Strenge der in solchem Falle von dem katholischen Beichtinstitut geforderten Restitutionspflicht.

In dieser Fassung trifft Hamlet den König an und ist versucht, ihn mit dem bereits gezückten Schwerte niederzustossen. Aber der Gedanke, dass der Betende Gnade finde und gen Himmel gehe, hält ihn zurück. Plötzlich besinnt er sich eines andern. Wie der König seinen Vater „in seiner Sünden Maienblüthe“ überfiel, so will auch er, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten, ihn nicht in die Ewigkeit senden, „bereitet und geschickt zum Uebergang,“ sondern „wann er berauscht ist, schlafend, in der Wuth, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat,“ damit „seine Seele so schwarz und so verdammt sei wie die Hölle.“ Die Absicht ist verwerflich; sie setzt aber eine tiefgläubige Auffassung voraus.

Dagegen übt König *Heinrich VI.* (3 Th. 5, 6) einen heroischen Akt der Feindesliebe, wenn er, von Gloster unvermuthet im Kerker erstochen, seine Seele mit dem Rufe ausathmet: „O Gott, vergieb mir meine Sünden, ihm verzeihe!“ Anders der von Natur edel angelegte, aber unkönigliche *Richard II.* (5, 4). Plötzlich im Kerker überfallen, entreisst er dem einen Dienstmann das Schwert und tödtet ihn und seinen Gesellen, bevor Exton ihn selbst niederstösst. Nachdem er dann der „frechen Hand, befleckt mit Königs Blut,“ mit der Folter des „nie erlöschenden Feuers“ gedroht, vergisst er nicht das eine Nothwendige in dem entscheidenden Augenblick und ruft:

Auf, auf, mein Geist, den hohen Sitz zu erben,
Indess mein Fleisch hier niedersinkt, zu sterben.

Der ebenso tapfere als ehrgeizige *Percy* erliegt unter den Streichen des Prinzen von Wales, des spätern Königs Heinrich V., und büsst dadurch seine Rebellion gegen den König. Nicht der Verlust des Lebens kränkt ihn, wohl aber der von dem Prinzen an ihm ersiegte Ruhm. Er geht dann zu mora-

lischen Betrachtungen über, aber der Tod erstickt ihm das Wort im Munde (1 Heinrich IV. 5, 4). Prinz Heinrich kommt seinem Unvermögen zu Hilfe und widmet dem „wackern Percy“ den Nachruf:

> Leb wohl und nimm dein Lob mit dir zum Himmel,
> Es schlaf' im Grabe deine Schmach mit dir
> Und sei in deiner Grabschrift nicht erwähnt.

Aus ‚Heinrich VIII.‘ (2, 1) ist neben der „frommen Katharina“ und dem „reuigen Wolsey,“ die nicht ohne die Tröstungen der Religion sterben, noch „der gütige *Buckingham,* der Rittersitten Spiegel,“ zu erwähnen, der auf dem Rückwege von dem Gerichtshofe des Königs zwischen den Schergen, die Axt mit der Schneide gegen ihn gerichtet, mit christlichem Sinn in das gegen ihn gefällte ungerechte Todesurtheil sich ergibt, da „der Himmel nichts zwecklos fügt,“ Gott um Verzeihung bittet und seine Umgebung wiederholt auffordert, durch Aufopferung ihrer Gebete seine Seele himmelan zu heben.

Der harmlose *Arthur*, durch den Sprung von der Mauer zum Tode verletzt, bittet Gott, dass er seine Seele aufnehme (Johann 4, 3). Der ebenso harmlose, an der Seite seines Lehrers in der Schlacht gefangen genommene und mit dem Tode bedrohte *Rutland* (3 Heinrich VI. 1, 3) fleht zu dem blutgierigen Clifford:

> Oh lass mich beten, eh' der Tod mich trifft!

Durchbohrt citirt er den ovidischen Pentameter: Di faciant, laudis summa sit ista tuae, der jedoch in den Quartausgaben fehlt. Dagegen vernimmt man in demselben Stücke (5, 5) aus dem Munde des trotzigen, auf sein königliches Recht pochenden *Prinzen Eduard* kein religiöses Motiv.

3. Das Unrichtige in der Behauptung von Gervinus, der Dichter lasse „Gute und Böse in Leidenschaft sterben ohne Erinnerung an die Religion,“ springt noch klarer in die Augen, wenn man die Sterbescenen der Guten mit der Art und Weise vergleicht, wie Shakespeare die Bösen und Gottlosen, Christen wie Heiden, aus dieser Welt scheiden lässt. Die Heiden *Julius Cäsar* und der sein Vaterland bekriegende *Coriolan* werden unversehens ermordet, der ruchlose *Cloten* (Cymbelin 4, 2) fällt fechtend und dessen „Eselskopf,“ vom Rumpfe getrennt, wird in den Strom geworfen. Die Römer *Brutus*, *Eros* und der verweichlichte *Antonius* stürzen sich in ihr Schwert. Von re-

ligiösen Gedanken ist nirgends die Rede. Auch die schwelgerische *Cleopatra* und ihre Dienerinnen *Iras* und *Charmian* enden durch Selbstmord; erstere denkt nur an Vereinigung mit ihrem Gemahl im Jenseits. Den Schurken *Chiron* und *Demetrius* lässt Titus Andronikus das Maul stopfen und durchschneidet ihre Kehlen, ihre Gebeine lässt er zu Staub zermalmen und daraus eine Pastete für deren entmenschte Mutter *Tamora* backen. Nachdem er diese niedergestossen, wird er selbst von *Saturninus* und letzterer von Lucius ermordet. Von religiösen Gedanken ist nirgends die Rede. Der „ungläubige Mohr“ *Aaron* bereut vor seinem Tode nur, wenn je er eine gute That beging im Leben. Die undankbaren Töchter und untreuen Ehefrauen *Regan* und *Goneril* enden ohne Busse, die eine von ihrer Schwester vergiftet, die andere durch Selbstmord. Ihr unglücklicher Vater *Lear* stirbt im Wahnsinn. Von religiösen Gedanken ist nirgends die Rede.

Eine Ausnahme unter den Heiden macht der Diener *Leonin* (Perikles 4, 1), der seiner Herrin schwören musste, die unschuldige Marina zu tödten. Bevor er sich dazu anschickt, fordert er sie auf, durch Gebet sich auf den Tod zu bereiten. Und Perikles selbst (5, 2), der den Tod des guten Königs Simonides vernommen, wünscht, dass „der Himmel ihn in ein Gestirn verwandle.“ Die liebenswerthen Söhne des heidnischen Königs Cymbelin (4, 2) singen über der Leiche des erschlagenen ruchlosen *Cloten* dasselbe Grablied wie für die holde scheintodte *Imogen* und mit Recht. Als Heiden erkennen sie im Tode nur das Allen gemeinsame Ausruhen von den Leiden und Sorgen des Lebens, denken nur an die Ehre des Grabes, während ihnen ein Hoffnungsstrahl über den Grabhügel hinaus nicht geleuchtet hat. Dass er ihr Feind war, musste er mit dem Tode büssen; nunmehr bestatten sie ihn „als Fürsten.“

Die von ihm selbst gerügte Thorheit derjenigen, „welche selig sterben wollen, nachdem sie schmählich gelebt,“ hat Shakespeare als Dichter, wie wir gesehen, bei seinen Gestalten aus dem Heidenthum sich nicht zu Schulden kommen lassen. Eher noch strenger wendet er dasselbe Gesetz auf die Verbrecher im Christenthum an.

4. Der Klosterplünderer und Kirchenverfolger König *Johann*, an dessen Händen das unschuldige Blut Arthur's klebt,

stirbt an Gift, das wie ein böser Feind in ihm eingesperrt ist und wie eine Hölle wirkt, „um rettungslos verdammtes Blut zu quälen."

Königin Margaretha, ihr ehebrecherischer Genosse Suffolk, Richard Herzog von York und der hochmüthige Cardinal Beaufort einigen sich zum Sturze des edlen Herzogs von Gloster. Da sie von dessen Unschuld ebenso überzeugt sind wie König Heinrich VI. und desshalb auf dem Rechtswege keinen Erfolg sich versprechen, so lassen sie ihn durch Meuchelmörder im Gefängnisse aus dem Wege räumen. Den beiden Hauptverbrechern folgt die Strafe auf dem Fusse nach. *Suffolk* wird verbannt, fällt in die Hände von Seeräubern und wird von ihnen hingerichtet, ohne dass er ein Zeichen von Reue über seine Verbrechen zu erkennen gibt (2 Heinrich VI. 4, 1). Noch erschütternder ist das Loos des *Cardinals*. Jählings von einer schweren Krankheit überfallen, „lästert er Gott und flucht der Erde Kindern." Der ermordete Gloster steht als Racheengel an seinem Sterbebett und verwirrt seine Sinne. Der König fleht bei diesem Anblick zu Gott:

> Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm — —
> Und rein'ge seinen Busen von der Verzweiflung!

Dem Cardinal ruft er zu:

> Denkst du an ein ew'ges Heil,
> So heb' die Hand zum Zeichen deiner Hoffnung! —
> Er stirbt und macht kein Zeichen: Gott, vergieb ihm.

Warwick zieht daraus den ächt shakespearischen Schluss:

> Solch grauser Tod verräth ein grauses Leben.

Der stolze *York* strebt nach der Krone, wird aber gefangen genommen. Vergebens, „wie die Schnepfe in der Schlinge," wie „das Kaninchen in dem Netz," sträubt er sich dagegen. Bevor er den Gnadenstoss erhält, zeigt ihm die Königin Margaretha das Tuch, das sie mit dem Blute seines Lieblings Rutland benetzt, labt sich an seinem Jammer, setzt ihm höhnend eine papierne Krone auf das Haupt. Er hat genug gebüsst; darum lässt ihn der Dichter, nachdem ihn Clifford und Margaretha durchbohrt, noch im letzten Augenblicke rufen:

> Thu auf dein Thor der Gnade, guter Gott!
> Durch diese Wunden fliegt mein Geist zu dir.

Nur die Megäre *Margaretha* darf den Lebensfaden weiter

spinnen, bis „der Kreislauf der Gerechtigkeit erfüllt ist, der sie der Zeit als Beute überliess“ (Richard III. 4, 3). Voll Schmerz muss sie sich trennen von ihrem ehebrecherischen Genossen, später verliert sie Thron, Gemahl und Kind und sieht alle ihre Pläne misslingen. Ihr hässliches Bild hat der Dichter schon im Leben mit so düstern Farben gezeichnet, dass er es nicht der Mühe werth findet, es im Tode nochmal erscheinen zu lassen.

Der „strudelköpfige“ *John Cade,* von dem Herzog von York verführt, blutigen Aufruhr zu stiften, wird von Iden im Zweikampf erlegt und stirbt ohne Gedanken an Gott. Auf dem Misthaufen will Iden ihm noch das frevelhafte Haupt abschlagen und es im Triumph zum König bringen und wünscht, wie er dessen Leib mit dem Schwerte durchbohrt, so auch seine Seele zur Hölle zu stossen.

Der *alte* königstreue *Clifford* fällt in der Schlacht mit dem Worte: La fin couronne les oeuvres, und sein Besieger York wünscht, „so Gott will, Ruhe seiner Seele“ (2 Heinrich VI. 5, 2). Dagegen fasst der *junge Clifford* beim Anblick der Leiche seines Vaters den Entschluss, seinen Ruhm nur in Grausamkeit zu suchen, selbst das Knäblein aus dem Hause York nicht zu schonen. In der That lässt er sich durch das Flehen des jugendlichen Rutland nicht erweichen und vergiesst dessen unschuldiges Blut. Der Dichter lässt ihn dafür ohne Zeichen der Religion sterben und sein Haupt auf den Thoren Yorks befestigen (3 Heinrich VI. 2, 6).

Reich an ergreifenden Sterbescenen ist das historische Drama ‚Richard III.‘ Ohne Ausnahme lässt der Dichter über dem Sterbelager des Rechtschaffenen den tröstenden Engel der Religion, über dem des Missethäters das rächende Strafgericht Gottes und den Geist der Verzweiflung schweben.

Rücksichtslos beseitigt Richard Herzog von Gloster alle Hindernisse, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. In dem vorhergehenden Stücke (3 Heinrich VI. 5, 5) hatte er bereits den selbstbewussten, auf sein königliches Recht pochenden Prinzen *Eduard,* aus dessen Mund sich kein religiöses Motiv vernehmen lässt, durchbohrt. Er eilt dann in den Tower, wo er den König Heinrich VI. niederstösst, der seine Seele mit einem Akte heroischer Feindesliebe ausathmet:

Vergieb, Gott, meine Sünden! ihm verzeihe!

Nun kömmt sein eigener Bruder *Clarence* an die Reihe. Dieser fühlt sich nicht frei von Schuld. Im Traume drohen ihm, „dem falschen, meineidigen Clarence," der Geist des ruhmgekrönten Warwick und der engelgleiche Schatten des Prinzen Eduard, den er im Feld von Tewksbury durchbohrt. Er wagt es kaum, durch sein heisses Flehen Versöhnung von Gott zu erlangen, und bittet nur, Gott möge gnädiglich sein armes Weib und seine armen Kinder verschonen. Die von seinem Bruder Gloster gedungenen Mörder, welche ihn selbst ermahnen: „Versöhnet euch mit Gott, denn ihr müsst sterben!" sucht er durch die Erinnerung an „Christi theures Blut, das einst vergossen ward für unsere Sünden," zum Mitleid zu bewegen. Er ermahnt sie, reuig in sich zu gehen. „Das wäre feig und weibisch," erklärt der eine Mörder. Clarence entgegnet ihm: „Nicht bereuen ist viehisch, wild, ist teuflisch." Aber erst, nachdem es zu spät ist, wünscht der eine Mörder „gleich Pilatus, dass seine Hand rein sei von diesem grausen Mord."

Kaum ist König Eduard verschieden, so einigen sich Gloster und Buckingham zum Untergange seines königlichen Hauses — derselbe Buckingham, der kurz vorher Gottes Strafe auf sich herabgerufen, wenn je er dem Könige und den Seinigen untreu würde. Die königstreuen *Rivers, Grey* und *Vaughan* sind ihre ersten Opfer, die zusammen hingerichtet werden. Als Wortführer fleht Rivers zu Gott, er möge ihr schuldlos und ungerecht vergossenes Blut als Sühnopfer für seine Schwester, die Gemahlin des Königs Eduard IV., und ihre königlichen Söhne sich gefallen lassen, und sagt dann seinen Leidensgenossen ein Lebewohl bis zum Wiedersehen im Himmel.

Während diese noch im Schlosse Pomfret gefangen sitzen, wird schon das nächste Opfer, *Hastings,* umgarnt, der lieber den Kopf verlieren will, als das unwürdige Haupt Gloster's mit der Krone geschmückt sehen. Heuchlerisch bemerkt ihm Buckingham, als er ihn im Gespräche mit einem Priester sah, dass nicht er, wohl aber seine drei Freunde in Pomfret einen Priester und die Beichte nöthig hätten, denn es ist „ein hässlich Ding" nach Catesby's, „greulich, greulich" nach Hastings' Versicherung, „unvorbereitet und sich nichts versehend zu sterben." Aber schon in der zweitfolgenden Scene wird Hastings selbst zum Blocke geführt. Nun bedauert er, „dass der Priester fehlt," den er so nöthig hätte, da der sonst „so gute Hastings,"

das harmloseste offenste Gemüth, unerlaubten Umgang pflog mit Shore's Gattin, ein Verbrechen, das der Dichter ihm auffälliger Weise sechsmal vorrücken lässt. Reuevoll gedenkt er noch ähnlich wie Wolsey „der flüchtigen Gnade sterblicher Geschöpfe, wonach wir trachten statt der Gnade Gottes.“

Nun hat Gloster sein Ziel erreicht, sein Haupt trägt die königliche Krone. Um sicher zu sein, verlangt er von Buckingham den Tod der beiden Kinder des verstorbenen Königs Eduard. Buckingham bittet um eine kurze Frist — schon genug, um sich Richard's Ungnade zuzuziehen, der inzwischen an Tyrrel ein Werkzeug zur Ausführung seiner Mordgedanken gefunden. Die „eingefleischten Schufte,“ welche letzterer zu der „unbarmherzigen Schlächterei“ bestellt, erblicken die zarten Kinder, wie sie unschuldsvoll sich mit ihren Armen umschlungen halten, „vier rothe Rosen waren ihre Lippen, . . . hold sich küssend, zu ihrem Haupte lag ein Gebetbuch,“ das Forrest, den einen der Meuchelmörder, fast andern Sinnes machte. Unter Thränen berichten beide, dass sie das schönste Werk der Natur vernichtet.

Nun ist aber das Mass der beiden Hauptverbrecher bis an den Rand gefüllt. *Buckingham* hatte seine Judasdienste dem König um die Grafschaft Hereford verkauft. Nachdem aber der Moor seine Schuldigkeit gethan, wird er in Ungnade entlassen, ohne den verheissenen Lohn zu empfangen, schlägt sich zur Gegenpartei, wird gefangen und zur Hinrichtung geführt, ohne auch nur Gehör beim Könige zu finden. Jetzt erinnert er sich all der Opfer, die durch Unrecht und Bestechung hingesunken, und deren Seelen mit dem strengen Ernste eines Richters auf diesen Tag der Vergeltung herabblicken. „Allerseelentag ist seines Leibs Gerichtstag.“ Diesen Tag wünschte er zu Eduard's Zeiten über sich, sofern er falsch erfunden würde an dessen Weib und Kindern. Dieser Tag ist seiner „armen Seele Sündenfrist.“ Der Allsehende, mit dem er Spiel getrieben, erfüllt sein heuchlerisch Gebet und verhängt über ihn die Strafe, die er nur zum Schein auf sich herabgerufen. Er erkennt zwar den Arm der strafenden Gerechtigkeit Gottes, aber bis zu dessen Barmherzigkeit vermag er sich nicht empor zu schwingen und stirbt, wie er gelebt, in Schmach.

> Kommt, dass ihr mich zum Block der Schande führt;
> Unrecht will Unrecht; Schuld, was ihr gebührt.

So scheidet er unausgesöhnt von dieser Welt.

Zuletzt erreicht die Nemesis den *König* selbst. „Man wird mir keine höllische Furie nennen, sagt Ed. Hülsmann, die nicht losgelassen wird auf den Höllenhund Richard. Selbstverachtung: er erklärt sich selbst für einen Teufel. Innere Unruhe, Furcht: seine schreckhaften Träume, sein Aberglaube, sein Merken auf Vorbedeutungen, seine Geisterseherei legen Zeugniss ab von seiner fortwährenden Angst. Alleinstehen ohne Liebe: er sagt selbst, es sei kein Mensch auf Erden, der ihn lieb habe. Verrath: diejenigen, denen er traut, werden zum Verräther an ihm. Gewissensqual: die Geister seiner Erwürgten erscheinen ihm in der Mitternacht" vor der entscheidenden Schlacht gegen Richmond, halten ihm die lange Reihe seiner Verbrechen vor und verschwinden einer nach dem andern mit der Drohung: „Verzweifle drum und stirb!"

Noch einmal erlaubt ihm der Dichter, gegen die Stimme des Gewissens zu protestiren:

Gewissen ist
Ein Wort für Memmen nur und blos erdacht,
Dem Starken Furcht und Schrecken einzuflössen;
Gewissen ist uns unser starker Arm,
Und unser Schwert ist uns Gesetz.

Was seine eigene Mutter geweissagt:

Wie du dein Leben, wird der Tod dich schänden,

geht nunmehr in Erfüllung. „Ein Pferd, ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd!" — das ist das letzte Wort, der letzte Seufzer des geschlagenen Königs. Höher steigen seine Gedanken nicht, und es erscheint kein Pferd, ihn dem Verderben zu entreissen:

Getödtet ist der Bluthund.

Der meuchlerisch ermordete *Banquo* denkt noch an die Flucht und Rettung seines Sohnes, des guten „Fleance." Aber der Königsmörder *Macbeth* fällt in der Verzweiflung auf dem Schlachtfelde und sein Besieger Macduff bringt dessen Haupt auf einer Stange auf die Bühne.

*Tybalt* und Graf *Paris* fallen plötzlich im Zweikampfe, den der Dichter verwirft; der verwundete *Mercutio* ergeht sich wie im Leben so auch im Sterben in spitzfindigen Antithesen, nach Benvolio's Versicherung schwang jedoch „sein edler Geist in die Wolken sich" (Romeo und Julia 3, 1). Der hinter der Tapete versteckte Horcher *Polonius* fällt von Hamlet durchbohrt, be-

vor ein Wort über seine Lippen kommt. Dagegen verleiht sein Sohn *Laertes,* der „der Verdammniss trotzen“ und „beide Welten in die Schanze schlagen“ will, um seinen Vater vollauf zu rächen, dem Unsterblichkeitsgedanken den kräftigsten Ausdruck (Hamlet 4, 5). Kaum aber hat er seinen Durst nach Rache gestillt und mit vergifteter Degenspitze den Hamlet und dieser ihn verwundet, so verzeiht er dem Hamlet in christlicher Gesinnung und bittet ihn um „Vergebung“:

> Mein Tod und meines Vaters komm' nicht über dich,
> Noch deiner über mich! 5, 2.

Auch der bisweilen von Geistesblässe angekränkelte und mit Zweifeln ringende *Hamlet* geht vor seinem Lebensende auf diesen religiösen Gedanken ein:

> Der Himmel mache
> Dich frei davon! Ich folge dir. — Horatio,
> Ich sterbe. — Arme Königin, fahr' wohl (adieu)!

Mit ihm „bricht ein edles Herz,“ wenngleich nicht frei von Schuld, das, wie Horatio wünscht, „Engelschaaren zur Ruhe singen.“

Ganz anders schildert der die ewige Gerechtigkeit verherrlichende Dichter das Ende der beiden Hauptverbrecher. Ohne es zu wissen, trinkt die ehebrecherische *Königin* aus Versehen den für ihren Sohn Hamlet von des Königs Hand gemischten Giftbecher. „Der Trank, der Trank! — O lieber Hamlet! der Trank, der Trank! — Ich bin vergiftet.“ Mit diesen Jammerworten stirbt sie; von Religion ist nicht die Rede. Der verbrecherische *König* wird von Hamlet durchbohrt. Vergebens fleht er die Freunde um Hilfe an. Hamlet zwingt ihm den Giftbecher auf:

> Hier, mörd'rischer, blutschänd'rischer, verruchter Däne!
> Trink diesen Trank aus!

Mit dieser Grabrede sendet er den Verbrecher, ohne Schuldbekenntniss, ohne Reue und Busse, in die Ewigkeit. „Ihm geschieht sein Recht“ — mit diesen Worten besiegelt Laertes das an dem Könige vollzogene, in die Ewigkeit hinüberreichende Strafurtheil, ganz im Sinne des Dichters, der diejenigen für Narren erklärt,

> Die selig sterben woll'n und lebten schmählich.

5. Aus dieser Zusammenstellung von Sterbescenen geht mit

Evidenz hervor, dass Shakespeare zwischen dem Tod der Christen und der Heiden scharf unterscheidet und noch schärfer zwischen dem der Guten und Bösen, und dass er seine Muse für den Glauben an ein künftiges Leben und den von der göttlichen Gerechtigkeit einem jeden nach Verdienst zugemessenen Lohn immer wieder Zeugniss ablegen lässt. Wie aber die Spectralanalyse aus dem Strahle, den die Himmelskörper auf unsere Erde werfen, einen Schluss auf die stoffliche Gehaltmasse derselben ermöglicht, so gibt uns auch die Analyse der Geistesfunken eines Dichters Aufschluss über dessen eigenen innern Werth und Gehalt. Wer diese mannigfaltigen Ausdrücke und Bilder nur für poetischen Apparat, nur für Farbentöne und Schwingungen der Phantasie halten wollte, ohne in der Seele des Dichters Reflex und Wiederhall zu finden, setzt sich der Gefahr aus, den Dichter selbst zur „klingenden Schelle" zu machen, ohne eigene Ueberzeugung, Glaube und Religion.

Die Behauptung Elze's, Skakespeare's „persönliche Ueberzeugung bezüglich des Unsterblichkeitsglaubens" lasse sich nicht „ermitteln [1]," ist vollkommen unbegründet. Seine Beweise sind nichts weniger als stichhaltig. „Wer je, sagt er, Lear's viermaligen Weheruf ‚Niemals' (angesichts der Leiche Cordelia's) von einem wahren Schauspieler gehört hat, der wird nie den Abgrund unendlichen Schmerzes vergessen, der sich darin ausspricht, und wird nicht zweifeln, dass ein solcher Schmerzensruf sich nur einer Seele entringen konnte, für die das Jenseits im besten Falle das grosse Vielleicht ist."

Darauf könnte man erwiedern, dass es sich hier um das Zeugniss eines Geisteskranken handelt, der „nicht weiss, was er sagt," mit dem man sich „vergeblich zu verständigen" sucht, wie Lear unmittelbar vorher in allem Ernste taxirt wird; um das Zeugniss eines Heiden, der nichts von der Auferstehung des Leibes weiss, dem wie so vielen Heiden die Hoffnung auf die Fortdauer der Seele „das grosse Vielleicht" ist, der desshalb mit vollem Recht in den fünfmaligen (nicht viermaligen) Weheruf ‚Niemals' ausbricht. Allein die Unsterblichkeit kommt hier gar nicht in Frage. Warum sollte sich der zartbesaiteten Seele des an die Unsterblichkeit glaubenden Dichters, der seinen einzigen Sohn verloren und mit ihm die Hoffnung und den Stolz seines

1) William Shakespeare S. 514.

Lebens für immer zu Grabe getragen, nicht ein solcher Schmerzensruf entringen können? Mit dem Glauben an die Unsterblichkeit verträgt sich das allertiefste Schmerzgefühl beim Verluste eines geliebten Wesens. Wie oft hört man den gläubigsten Vater, der sein einziges Kind zu Grabe getragen, darüber jammern, dass er den Trost seiner Augen niemehr sehen werde, die Hoffnung seines Lebens für immer verloren habe! Was diese Worte zu bedeuten haben, ist klar. Denselben Sinn hat auch Lear's Weheruf. Es handelt sich hier gar nicht um den „Unsterblichkeitsglauben,“ sondern um die vergebliche Hoffnung, dass Cordelia für dieses zeitliche Leben je wieder erwache:

> Ja, sie ist todt wie Erde. Gebt 'nen Spiegel,
> Im Fall ihr Athem seine Fläche trübt,
> Nun dann lebt sie.
> Nein, nein, kein Leben!
> Ein Hund, ein Pferd, 'ne Maus soll Leben haben,
> Und du nicht einen Hauch? — Du kommst nicht wieder,
> Nimmer, nimmer, nimmer, nimmer, nimmer!

Derselbe gelehrte Shakespeare-Forscher hat offenbar jegliche objective Grundlage verlassen, wenn er fortfährt: „Kein Dichter hat seinen Lesern so viele Sterbende vorgeführt, als Shakespeare, aber von allen diesen Sterbenden deuten nur die Heiden Antonius und Cleopatra auf ein Wiedersehen nach dem Tode hin und zwar die letztere im Widerspruch mit sich selbst, da sie kurz vorher den Tod als den ewigen Schlaf gepriesen hat. Nirgends sonst findet sich ein hoffender oder tröstlicher Ausblick in ein jenseitiges Dasein.“ Elze rechnet dies zu Shakespeare's „wunderbaren Anomalien.“ Es sind aber nur die wunderbaren Anomalien gewisser Shakespeare-Forscher. Bereits Gervinus (4, 421) hat sich auf „die Heiden und Wollüstlinge“ Antonius und Cleopatra berufen, aber er hat dieselben nur unter „den liebenden Paaren“ als einzige Ausnahme hingestellt, die nicht „ohne die Aussicht auf ein Wiedersehen“ in den Tod gehen, ohne jedoch zu verrathen, wie viele liebende Paare Shakespeare ausser dem genannten und Romeo und Julia überhaupt „in den Tod gehen“ lässt. Was Gervinus noch bescheiden auf die liebenden Paare beschränkt, hat Elze generalisirt und mit einem salto mortale auf alle Sterbenden übertragen. Derartige Extravaganzen können offenbar nicht zum richtigen Verständniss des britischen Dichterfürsten beitragen.

Welch andere Wahrheit steht dem Christen so fest wie das Leben im Jenseits. Und an diesem Angelpunkte sollte Shakespeare, der eminent objective Dichter, der nicht sein eigenes subjectives Wesen in seinen dramatischen Charakteren zur Geltung bringen will, vielmehr sich selbst vergisst und in dem Sinnen und Denken der Helden seiner Muse ganz aufzugehen scheint, scheu vorübergegangen sein! Dann wäre er nicht mehr jener objective Dichter, sondern er hätte, von seinem subjectiven Unglauben beeinflusst, die gläubigen Christen anders geschildert, als sie sind. Wir haben aber gesehen, dass ausser Antonius und Cleopatra noch eine stattliche Reihe von Christen „auf ein Wiedersehen nach dem Tode hindeuten."

Auch ist es durchaus nicht richtig, dass es, wie Herr Elze behauptet, für die vorliegende Frage „ganz gleichgiltig" sei, „ob des Dichters Personen heidnisch oder christlich sind." Horatio gibt offenbar das Gegentheil zu verstehen, wenn er seinen Entschluss, den Giftbecher zu ergreifen, um mit seinem Freunde Hamlet zu sterben, mit den Worten motivirt: „Ich bin ein alter Römer, nicht ein Däne," d. h. ich huldige bezüglich des Selbstmordes heidnisch römischen, nicht christlich dänischen Grundsätzen. Allerdings lässt Shakespeare seine christliche Lebensauffassung auch in vorchristlichen Dramen durchblinken, aber gerade in den Sterbescenen hat er sehr markirte Scheidezeichen zwischen Heidenthum und Christenthum aufgestellt. Antonius denkt an das Jenseits, aber nicht wie ein Christ. Er will dort seine Liebeleien mit Cleopatra fortsetzen:

Zu Blumenbetten ziehen wir Hand in Hand,
Mit munterm Schritt, dass alle Seelen aufschaun,
Sich nicht um Dido und Aeneas kümmern,
Um uns allein sich schaaren. 4, 12.

Kann man das heidnische Elysium prägnanter schildern? Auch Cleopatra denkt an das Jenseits, aber nicht wie eine Christin. Voll Stolz und Hochmuth möchte die besiegte Königin „den Göttern, den Schadenstiftern" (4, 13), ihr Scepter hinwerfen. Sie denkt an das erste üppige Zusammentreffen mit Antonius auf dem Flusse Cydnus und nimmt sich das Leben in dem Gedanken, ihrem Geliebten dort wieder zu begegnen. „Sie glaubt schon seinen Ruf zu hören und sieht ihn sich erheben, um ihr edles Thun (den Selbstmord) zu preisen," und beneidet ihre Dienerin Iras, die vor ihr an den Wirkungen des Schlangengiftes stirbt:

Sieht sie zuerst den lockigen Anton,
Wird er sie fragen und den Kuss verthun,
Der mir ein Himmel ist. 5, 2.

Hier ist keine Spur von einem christlichen Himmel, sondern ächtes pures Heidenthum. Von der üppigen Leidenschaft, die Antonius und Cleopatra zu Grunde gerichtet, sind sie nicht geheilt und beide sterben, wie sie gelebt.

Auch der dritte Grund, den Herr Elze für seine Behauptung anführt, ist nicht beweisend. „Bei der Trauer um geliebte Verstorbene werden nie christliche Trostgründe vorgebracht; der Kehrreim ist stets, es ist ein unabänderliches Schicksal, in das man sich fügen muss." Zum Beweise beruft er sich auf König Claudius, der den Hamlet, und auf Gräfin Roussillon, die Helena wegen des Todes ihrer Väter beruhigen, „ohne dass weder der eine noch die andere die Verwaisten mit einem Wiedersehen nach dem Tode zu trösten versuchte, was doch namentlich von der Gräfin als einer Frau hätte erwartet werden können." Der letztere Beleg ist nicht gut gewählt. Die Gräfin streift beim Abschiede ihres Sohnes Bertram obenhin den Tod seines Vaters und den Schmerz, welchen die ihr anvertraute Waise Helena wegen ihres längst verstorbenen Vaters empfindet, bricht aber kurz ab mit den Worten: „Nichts mehr davon, Helena! Nein, nichts mehr!" In der That war auch Helena eines solchen Trostes nicht bedürftig, denn nach ihrem eigenen Geständnisse denkt sie nicht einmal an ihren Vater, ihre Phantasie beschäftiget sich nur mit den Zügen des von ihr geliebten Bertram (Ende gut, alles gut 1, 1). Fromme Reflexionen, die Herr Elze vermisst, wären hier sicher nicht am rechten Orte. Bezüglich des ersten Belegs scheint Elze selbst nicht viel Gewicht darauf zu legen, dass der Brudermörder Claudius nur auf das starre Gesetz des Todes hinweist und hier nicht an das künftige Leben appellirt, wie es Hamlet und der Geist seines Vaters später thun, und Claudius selbst es in seinem Gebete (3, 3) schon früher gethan hat. Ueberdies scheint der männliche Shakespeare keine besondere Vorliebe zur Behandlung des Trostkapitels gehabt zu haben.

Worte sind Worte nur: nicht glaub' ich leicht,
Dass man ein wundes Herz durch's Ohr erreicht,

sagt Brabantio (Othello 1, 3). Uebrigens hat Shakespeare das eine gethan, ohne das andere zu unterlassen. Er hat die emi-

nent christliche Predigt von dem starren Gesetze des Todes verkündet, aber noch öfter auf die Unsterblichkeit der Seele, auf ein anderes Leben, auf ein Wiedersehen im Himmel, auf die künftige Vergeltung, auf die ewige Seligkeit bei Gott hingewiesen.

„Das Wort ‚immortality,' bemerkt Elze [1]), kommt nur einmal bei Shakespeare vor (Perikles 3, 2) und bezieht sich an dieser Einen Stelle auf irdische Unsterblichkeit." So belehrt uns das Shakespeare-Lexikon von Delius. Das Ajectiv immortal hat aber ebenso viel Beweiskraft als das Substantiv. Mag man ersteres auch in dem Shakespeare-Lexikon in dem Sinne, auf den es hier ankommt, vergeblich suchen, bei dem Dichter selbst ist es zu finden. Hamlet weist die Bedenken seiner Freunde, die ihn abhalten wollen, dem Geiste zu folgen, mit der Frage zurück:

> Was wäre da zu fürchten?
> Mein Leben acht' ich keine Nadel werth,
> Und meine Seele — kann er der was thun,
> Die ein unsterblich Ding ist, wie er selbst. 1, 4.

Dieselbe Unterscheidung macht Poins. Er hält Falstaff für körperlich gesund, aber sein unsterbliches Theil (immortal part), meint er, habe einen Arzt nöthig (2 Heinrich IV. 2, 2). Das Wort eternal kann als synonym gelten. Macbeth (1, 7) zögert, den König Duncan zu morden, aus Furcht vor der Vergeltung, die ihn noch „auf dieser Schülerbank der Gegenwart" ereilt, dagegen ist er bereit, „das zukünftige Leben" (the life to come) in die Schanze zu schlagen. Nach der That (3, 1) wiederholt er denselben Gedanken, dass er sein „ewiges Kleinod dem Erbfeind aller Menschen preisgegeben," dass er seine unsterbliche Seele dem Satan verkauft habe.

## IV. ‚König Johann.'

„Shakespeare's Parteilichkeit für die Mönche, sagt Mac Aulay, ist wohl bekannt." Die Klage des Geistes von Hamlet's Vater, dass er ohne das Sakrament der letzten Oelung gestorben und zu den Qualen des Fegfeuers verurtheilt sei, das in den Articles of religion (Art. 22) als eitle Erfindung, die dem Worte Gottes widerspricht, verpönt wird — diese Zeilen, sagt derselbe Mac Aulay, „sind nicht von einem eifrigen Protestanten noch für eifrige Protestanten geschrieben. Dennoch ist der Ver-

1) A. a. O. S. 521 Note.

fasser von ‚König Johann‘ und ‚Heinrich VIII.‘ kein Freund der päpstlichen Suprematie [1]).“

Die entscheidende Bedeutung, welche Mac Aulay diesen beiden Dramen in Bezug auf unsere Frage beilegt, verlangt es, denselben eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Auch Kreyssig (1, 455) will in ‚König Johann‘ einen „bewusst antirömischen Grundzug“ entdeckt haben, und Gervinus (2, 290) erklärt geradezu, Shakespeare zeichne sich hier „hinlänglich scharf und bitter als einen guten Protestanten.“ Wer gewisse Partien dieses Stückes nur obenhin streift, kann zu solchen Urtheilen gelangen, die aber vor einer gründlichen Prüfung nicht Stand halten.

Vor allem muss das ältere, 1591 erschienene, von L. Tieck übersetzte Drama [2]), worin ein unbekannter Dichter denselben Gegenstand behandelt, mit Shakespeare's ‚König Johann‘ genau verglichen werden. Dieser Vergleich führt uns bis an den Arbeitstisch des Dichters. Wir sehen gleichsam, wie sein Blick von Vers zu Vers auf das ältere Stück fällt, von dem Elze bekennt, dass es „nicht ganz tendenzfrei [3])“ sei; wie er es durch einen systematischen Purgationsprocess tendenzfrei macht. Vor unsern Augen sehen wir ihn an dem ältern Stücke ununterbrochen eine scharfe religiöse Censur vornehmen und dadurch den Standpunkt fixiren, den er zu den religiösen Streitfragen seiner Zeit eingenommen. Ein Vergleich in dieser Richtung, der meines Wissens noch nicht angestellt ist, führt zu einem so auffälligen Resultate, dass man fast versucht ist, Rio's Hypothese, Shakespeare habe bewusst und absichtlich sich die Aufgabe gestellt, in gewissen ältern Dramen die antikatholische Tendenz auszumerzen und Englands Bühne in einen apologetischen Lehrstuhl des Katholicismus zu verwandeln, hinsichtlich dieses Dramas nicht mehr für ein leeres Luftgebilde zu halten. Doch die Thatsachen mögen für sich selber sprechen.

---

1) Burleigh and his Times.

2) Alt-Englisches Theater. Bd. 1. Tieck schreibt dasselbe mit der ihm eigenthümlichen Hast dem Shakespeare zu, während es die englischen Kritiker für eine ihres Dichterfürsten unwürdige Arbeit erklären. Nachgerade haben sich auch die deutschen Kritiker fast ohne Ausnahme dieser Ansicht angeschlossen.

3) Einleitung zu ‚König Johann‘ in den von Ulrici redigirten dram. W. Shakespeare's 1, 119.

König Johann entschliesst sich, den englischen Thron, welchen er nach Shakespeare's Auffassung durch Usurpation an sich gerissen, mit den Waffen gegen Philipp, König von Frankreich, zu vertheidigen, der denselben für Arthur Plantagenet, den Sohn des ältern Bruders von König Johann, in Anspruch nimmt.

„Zu den grossen Kosten meines Kriegs,“ so lässt der ältere Dichter den König Englands sprechen (S. 17), „nehm' ich der müss'gen faulen Aebte Gut mir in Beschlag . . . der Papst und Pfaffen sollen sich nicht mästen vom Gold, das der Soldaten Löhnung ist.“ Hier übt Shakespeare zum erstenmal sein Censoramt. Nach Streichung der antikatholischen Gehässigkeiten lautet bei ihm die Stelle:

Die Klöster und Abteien sollen zahlen
Die Kosten dieses Zugs. 1, 1.

Bald stehen die beiden Heere vor der Stadt Angers sich feindlich gegenüber. In dem Augenblick, wo der Waffentanz beginnen soll, wird eine Ehe zwischen dem Dauphin Louis und Blanca, der Nichte Johanns, geplant; beide Theile erblicken in diesem Vorschlage ihren Vortheil und schliessen wider Erwarten Frieden. Da erscheint plötzlich Pandulfo, der Legat des Papstes Innocenz III., um König Johann wegen Missachtung der Rechte der Kirche zur Verantwortung zu ziehen (3, 1). Nun folgt die Scene, in der sich Shakespeare als „guten Protestanten“ zeichnen soll. Er lässt nämlich den König voll Trotz und Uebermuth entgegnen:

Welch ird'scher Name kann wohl zum Verhör
Geweihter Kön'ge freien Odem zwingen?
Kein Nam' ist zu ersinnen, Cardinal,
So leer, unwürdig und so lächerlich,
Mir Antwort abzufordern, als der Papst.
Sag den Bericht ihm und aus Englands Mund
Füg dies hinzu noch: dass kein welscher Priester
In unsern Landen zehnten soll und zinsen.
Wie nächst dem Himmel wir das höchste Haupt,
So wollen wir auch diese Oberhoheit (supremacy)
Nächst ihm allein verwalten, wo wir herrschen,
Ohn' allen Beistand einer ird'schen Hand:
Das sagt dem Papst, die Scheu bei Seit gesetzt
Vor ihm und seinem angemassten Ansehn (usurp'd authority).

Shakespeare folgt Satz für Satz seinem Vorgänger: „Und was

hast du oder der Papst, dein Herr, mich zu fragen, wie ich mit meinem Eigenthum schalte? Wisse, Priester, wie ich die Kirche und heilige Kirchendiener ehre, so verschmäh' ich es doch, dem grössten Prälaten in der Welt unterthan zu sein. Sage dies deinem Herrn von mir und sage: Johann von England sprach, kein italienischer Priester, kein einziger, soll je aus England Zehnten, Zoll noch Abgabe erheben, sondern wie ich König bin, so will ich nur unter Gott regieren, Oberhaupt im Geistlichen und Weltlichen; und wer mir darin widerspricht, den will ich ohne Kopf umspringen lassen." Nur das Eigenlob, dass Johann die Kirche und ihre Diener ehre, hat Shakespeare gestrichen, ferner den unhistorischen, der Reformationszeit entlehnten Supremat des Königs in Sachen der Religion und das gräuliche Spiel mit Menschenköpfen, wie es etwa Heinrich VIII. getrieben. Um so merkwürdiger aber ist es, dass derselbe Shakespeare, der sonst überall die antikatholischen Ausfälle unterdrückt, wie wir sehen werden, hier im Gegentheil sie eher noch steigert.

König Philipp erklärt diese ohnmächtigen Wuthausbrüche im ältern Stücke für Blasphemien gegen den Papst und Shakespeare lässt ihn noch kürzer und kräftiger sagen: „Bruder von England, damit lästert ihr."

Gereizt tobt Johann im ältern Stücke weiter: „Obgleich du, Philipp, und alle Fürsten der Christenheit es dulden, dass sie gemisshandelt werden in eines Prälaten Sclaverei, so ist mein Gemüth doch nicht so niederträchtiger Art. Will der Papst König von England sein, gewinn' er's mit dem Schwert; keinen andern Anspruch erkenn' ich, den er auf mein Erbe könnte giltig machen." — Das genügt aber für Shakespeare noch nicht. Ganz im Tone eines Fanatikers lässt er den König peroriren:

> Ob alle Könige der Christenheit
> Der schlaue Pfaff so gröblich irre führt,
> Dass ihr den Fluch, den Geld kann lösen, scheut,
> Und um den Preis von schnödem Gold, Koth, Staub,
> Verfälschten Ablass[1]) kauft von einem Mann,

1) Corrupted pardon. Die deutsche Uebersetzung enthält eine directe Anspielung auf den Reformationszwist; nach dem Context ist aber unter pardon die Aufhebung der Excommunication, die Begnadigung, Versöhnung zu verstehen, nicht aber die Nachlassung der zeitlichen Strafe, welche nach Beseitigung der Sünde und ihrer ewigen Strafe abzubüssen ist.

Der mit dem Handel ihn für sich verscherzt;
Ob ihr und alle, gröblich missgeleitet,
Die heil'ge Gaunerei mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papst nicht kennen
Und seine Freunde meine Feinde nennen.

Diese Antwort lässt an Schärfe und Bitterkeit nichts zu wünschen übrig. Es frägt sich nun, ob darin die Meinung des Dichters ausgedrückt sei. Gervinus huldigt dieser Ansicht. „Shakespeare, sagt er (2, 290), zeichnet sich und seinen Faulconbridge hinlänglich scharf und bitter als einen guten Protestanten in der schnöden Behandlung der päpstlichen Anmassungen. Er lässt an den geeigneten Stellen dem englischen Unmuth über papistisches Regiment und Intrigue, über italienischen Ablass und Aussaugungen den Lauf, wie er damals in London gern gehört war." In einem Punkte hat der berühmte Shakespeare-Gelehrte sich offenbar getäuscht. Entweder verwechselt er den König mit dem Bastarden Faulconbridge, oder er verwechselt Shakespeare's Bastarden mit dem Bastarden des alten Stücks. Letzterer mag als „guter Protestant" hingehen. Shakespeare's Bastard erscheint zuerst als enfant terrible auf der Bühne, der seiner eigenen Mutter das beschämende Geständniss abnöthiget, ihr Gatte sei nicht sein Vater. Als Bastard von Richard Löwenherz tritt er gern das väterliche Erbe an seinen jüngern Bruder ab, um auf dem Pfad der Ehre sein Glück zu suchen. Rasch entwickelt sich aus dem burschikosen Prahlhansen ein tapferer Haudegen und entschiedener Patriot. Wo ihn der Dichter als „einen guten Protestanten" gezeichnet haben soll, ist nicht abzusehen. Kampf und Krieg ist sein Element. Das friedliebende „Bürger-Pack" ist ihm zuwider. So lange er ein Bettler, schilt er den Reichen und hält den Reichthum für „die einzige Sünde." „Bricht Eigennutz in Königen die Treu, so sei mein Gott" — ruft er — „Gewinn, und steh mir bei!" Die Religion liegt ihm ziemlich abseits:

Buch, Glock' und Kerze sollen mich nicht schrecken,
Wenn Gold und Silber mir zu kommen winkt.
Ich lasse Eure Hoheit; — ich will beten,
Grossmutter, wenn mir's einfällt, fromm zu sein,
Für Euer Wohl.

Allerdings ist er gern bereit, im Namen des Königs die Klöster für die Kriegsbedürfnisse zu brandschatzen. Darin aber

allein schon das Zeichen „eines guten Protestanten“ erkennen zu wollen, geht doch über das Mass der bescheidensten Anforderungen zu „einem guten Protestanten“ hinaus. Er erweist sich als solchen durchaus nicht in „schnöder Behandlung der päpstlichen Anmassungen.“ Er ist zwar bei der langen Scene zwischen dem König und dem Cardinal Pandulfo gegenwärtig, aber niemals, weder hier noch später, erhebt er seine Stimme gegen ihn oder den Papst, sondern er wiederholt nur gegen den Erzherzog von Oesterreich, an dem er die seinem Vater Löwenherz zugefügte Schmach rächen will, ohne sich aus der Fassung bringen zu lassen, das Ritornell: „Hängt ihm ein Kalbsfell um!“

Wenn der Dichter jemand als „guten Protestanten“ gezeichnet hat, dann ist dies der König, nicht der Bastard. Was aber ein Charakter, wie König Johann, denkt und sagt, fällt nicht bedeutend in die Wagschaale. „König Johann, so belehrt uns Kreyssig, beginnt seine Laufbahn, wie so viele Tausende, als der mittelmässige, respectable Welt- und Geschäftsmann, um sie in der Rolle des mittelmässigen Verbrechers zu beschliessen.“ Es fehlt ihm „jene feste sittliche Grundlage, welche der Charakter des Lancastrier-Usurpators in der Hingabe an das Landesinteresse findet.“ Das Kriegsglück liefert ihm, dem Thronräuber, seinen Neffen, den rechtmässigen Thronerben, den armen Prinzen Arthur, in die Hände. Hier ist der Moment der Entscheidung. Der König besteht aber die ihm gestellte Prüfung nicht; er sinkt zum blutbefleckten Mörder herab. Schaudernd wenden sich die ächten englischen Herzen „von dem Verächter der Natur, von dem Mörder des Kindes“ ab. „Aber auch die dämonische Heldengrösse eines Edmund, eines Macbeth bleibt, trotz der spröden, harten Energie seiner Grundlage, ihm unerreichbar, denn er nimmt den Kampf gegen die sittliche Weltordnung auf mit dem gemeinen Instinkt einer selbstischen Natur, nicht wie jene mit dem disciplinirten Egoismus der klaren, folgerichtigen Intelligenz [1].“ Der Verfasser des ältern Stückes lässt den König sein Lebensdrama in die trostlosen Worte zusammenfassen:

Ich lebte schamlos, schamvoll muss ich sterben.

Wenn Shakespeare einen solchen Mann als „guten Pro-

---

1) Vorlesungen 1, 559. 558. 462.

testanten" gezeichnet, dann hat er damit dem Protestantismus keine Huldigung darbringen, noch weniger „sich" selbst als „guten Protestanten" zeichnen wollen. Die Regeln der Vernunft verbieten es, die dramatischen Wuthausbrüche eines Verbrechers mit den Gesinnungen und Empfindungen eines so erhabenen Dichters, wie Shakespeare ist, zu identificiren. Diesen Canon hat Gervinus selbst (4, 360 f.) gegen Birch's Schrift über Shakespeare's Religion und Philosophie mit äusserster Schärfe angewandt. Dieser Engländer war der Ansicht, dass der Dichter „einstimmig gnadlos und glaubenlos" genannt zu werden verdiene, und sucht nach Gervinus' Darstellung zu beweisen, dass er „an Freigeisterei, Atheismus und Profanirung der Schrift die Marlowe und Greene überboten und von Boccaz und Aehnlichen lucrezische Frivolität und Religionsspötterei erlernt habe. Mit trockenen Worten wird hier der Dichter für die Reden seiner Charaktere verantwortlich gemacht. Weil Aaron Gott und Autolycus die Unsterblichkeit leugnet, leugnet sie auch Shakespeare etc." Gervinus lässt dem Leser die Wahl, „ob die Dummheit oder die Perfidie des pfäffischen Eifers dies Buch geschrieben, das für die puritanischen Zeiten zu arg wäre." Gewiss wäre es unberechtigt, solche scharfe Worte gegen Gervinus selbst richten zu wollen; aber zu der Bemerkung ist man wohl berechtiget, dass es nach seinen eigenen Grundsätzen durchaus nicht erlaubt ist, aus den Aeusserungen eines verwerflichen Charakters, wie König Johann ist, auf die Meinung und Gesinnung des Dichters schliessen zu wollen.

Nach dieser Abschweifung setzen wir den Vergleich zwischen dem ältern Stücke und Shakespeare's Umarbeitung fort. Wollte der Dichter den Cardinal nicht als den unterliegenden Theil erscheinen lassen, so musste die Herausforderung des Königs kräftigst parirt werden. Das geschieht in vollem Masse. Auf die trotzige Verwerfung der päpstlichen Autorität folgen die Strafurtheile des Cardinals: der Kirchenbann und als Folge desselben die Lösung des Unterthanenverbandes und die Verkündung der Aberacht, durch welche der Geächtete aus dem Friedens- und Rechtsverein ausgeschlossen und für vogelfrei erklärt wird[1]. Der Dichter erlaubt sich hier zwei Freiheiten.

1) Wenn Kreyssig (1, 454) in dem Bannfluche „die ausdrückliche und gesuchte Anspielung auf die berufene Jesuiten-Praxis der französi-

Erstens überspringt er wie sein Vorgänger die von einem solchen Rechtsverfahren streng geforderten kanonischen und civilgerechtlichen Monitorien. Zweitens lässt er die Strafe der Vogelfreiheit, was niemals geschehen, von der Kirche, statt von der weltlichen Macht aussprechen. Er folgt hiebei dem ältern Stücke. Er unterscheidet sich jedoch von seinem Vorgänger dadurch, dass er den widersinnigen, mit dem katholischen Dogma absolut unvereinbaren Generalpardon für zukünftige Sünden, den der Cardinal in dem ältern Stücke allen ertheilt, die gegen den König „die Waffen führen oder ihn ermorden" (S. 53), unterdrückt und statt dessen mit Anwendung einer Metapher nur die Hand des Executors der Aberacht selig preist. Shakespeare streicht ferner die höhnenden Worte, mit denen der König sich auf den Segen Gottes beruft: „Ha, Freund, je mehr dem Fuchs geflucht wird, je besser gedeiht er: segnet Gott mich und mein Land, so mögen der Papst und seine Glatzköpfe fluchen, so viel sie wollen" (S. 53).

Der Cardinal fordert dann den König Philipp auf, dem Bündnisse mit England zu entsagen, und erklärt den dem König Johann geleisteten Eid für ungiltig, „da er einem Ketzer geschworen ist" (S. 54). Auch dieses Schlagwort aus der Reformationszeit verachtet Shakespeare und lässt den Cardinal in mehr als 30 Versen die Ungiltigkeit dieses Eides beweisen. Elze bemerkt hiezu: „Von der Sophisterei des Legaten findet sich im ältern Stücke keine Spur[1])." Die Sache ist richtig, aber die Auffassung ist verfehlt, als ob Shakespeare den Cardinal als Sophisten habe zeichnen wollen. Letzterer erklärt den fraglichen Eid für ungiltig, weil er einem andern Eide widerspricht, den König Philipp „dem Himmel erst gethan." „Er lautet: Streiter unsrer Kirche sein."

> Wenn du verkehrt zu thun geschworen hast,
> So ist es nicht verkehrt, das Rechte thun,
> Und wo das Thun zum Uebel zielt, da wird
> Durch Nichtthun Recht am besten ausgeübt.

Das sind keine Sophismen, sondern die feststehenden Grund-

---

schen Religionskriege" findet, so verwechselt er Shakespeare's Drama mit dem seines fanatischen Vorgängers, dem die Giftzähne ausgezogen werden sollen.

1) Shakespeare's dram. W. redigirt von Ulrici 1, 124.

sätze der Shakespeare'schen Eidestheorie [1]). Unmöglich kann ein Promissionseid, der von Anfang auf Böses gerichtet ist, oder später wie der von Herodes bei dem Gastmahl seiner Tochter geleistete Eid zum Bösen missbraucht wird, vor Gott Bestand haben. Gott kann nicht zur Sünde verpflichten. Eine solche Verpflichtung, mag sie beeidigt sein oder nicht, ist hinfällig. Stehen aber zwei Eide einander gegenüber, so muss der zuletzt geleistete dem frühern Eide weichen; denn der spätere kann nur insofern geleistet werden, als die Beobachtung des frühern Eides dadurch nicht beeinträchtiget wird, wie der päpstliche Legat mit Recht erklärt:

> Die spätern Eide gegen deine frühern
> Sind darum in dir Empörung wider dich.

Die „Sophisterei" des Legaten müsste also in der sophistischen Anwendung dieser an sich wahren Grundsätze auf den vorliegenden Fall bestehen. Shakespeare lässt dies aber nirgends durchblicken. Es stehen zwei Eide einander gegenüber. Der ältere verpflichtet Frankreichs König, Streiter der Kirche gegen ihre erklärten Feinde zu sein; der jüngste Eid, Friede zu halten mit Johann. Letzterer hat der Kirche den Fehdehandschuh vor die Füsse geworfen. Ich allein, erklärt er, von „allen Königen der Christenheit," ich allein will

> den Papst nicht kennen
> Und seine Freunde meine Feinde nennen.

König Johann hat sich damit von den Verpflichtungen losgesagt, die im Mittelalter die Grundlage des öffentlichen Rechtes aller Staaten Europas bildeten. Wollte Philipp seinem Eide gemäss „Freund" des Papstes und Streiter der Kirche bleiben, so konnte er nicht ein Friedensbündniss mit Johann eingehen, sondern musste sein „Feind" werden. Der Legat war daher im Rechte, von Frankreichs König die Einlösung des von ihm der Kirche gegebenen eidlichen Versprechens zu fordern.

In Folge dieser Ausführungen sagt sich König Philipp aus innerer Ueberzeugung von England los. Shakespeare übt daher wieder sein Censoramt und erspart dem König die verdemüthigende Aeusserung des ältern Stückes: „Dem Papst muss

---

1) Vgl. oben S. 102 ff.

ich gehorchen," und den Vorwurf des Königs Johann: „Dem Papst gehorchen, Gott den Eidschwur brechen?" Er erspart ihm ferner die durch die Würfel des Kriegsglückes Lügen gestrafte Prahlerei (S. 55):

> Nehmt ihn gefangen, führet in Triumph
> Den König Englands vor die Thore Roms.

König Johann siegt in der Schlacht, und Arthur, der rechtmässige Thronerbe, gelangt in seine Gewalt. Im ältern Stücke erklärt der gefangene Prinz dem König voll Selbstbewusstsein:

> Macht hat gesiegt, nicht Recht, denn ich bin König
> Von England, trägst du gleich das Diadem.

Abweichend von seinem Vorbilde und der Geschichte schildert Shakespeare den Prinzen als unschuldigen harmlosen Knaben.

> Wär' ich nur frei und hütete die Schafe! —

das ist der bescheidene Wunsch des Fürstenkindes. Shakespeare's Arthur geizt nicht nach dem Throne; ein liebendes Herz ist sein einziges Verlangen. Zu seinem Wächter, dem Rittersmann Hubert, der von König Johann den Auftrag hatte, mit heissem Eisen ihm beide Augen auszuglühen, spricht er mit naiver Unschuld:

> Wollte Gott,
> Ich wär' eu'r Sohn, wenn ihr mich lieben wolltet.

Um so grösser erscheint daher das Verbrechen, um so schwärzer der Charakter des Königs, des Verächters der Autorität der Kirche.

Mit schadenfrohem Hohne übergiesst Johann in dem alten Stücke nach der gewonnenen Schlacht den „arg hoffärtigen Priester in Italien, der sich betitelt Gottes Grossvikarius und jetzt in Arbeit ist mit Exequien, Mess' und Oktav und Requiem," um „des Fegfeuers Qual" der Gefallenen zu mildern. Er fährt dann fort, der Name eines Esels, mit dem ihn der Papst belegt, gebühre allen Fürsten, „die die knechtsche Wucht des herrschbegierigen Priesters sonst trugen," . . . „blöd andächtig dem Stuhle Roms ergeben, sich so in tausendfache Schande stürzten" (S. 82 f.) Shakespeare entzieht dem radotirenden Schwätzer einfach das Wort. Ebenso wendet sich seine Muse mit Widerwillen hinweg, wenn im ältern Stücke der König an

den von der Brandschatzung der Geistlichkeit zurückkehrenden Bastarden (S. 84) die frivolen Fragen stellt: „Was macht das Geld der Aebte? Sind Mönche dicker oder Nonnen schöner? Wie steht es mit den Priestern, sind sie reich?“ Den höhnischen Bericht des Bastarden über „die Ueppigkeit“ „der müssigen Aebte, baarfüssigen Brüder, der Mönche und Prälaten, der frommen Nonnen, die leiblich wohl sind und auch wohlhabend waren“ — fasst der noble Shakespeare in folgende Verse:

Wie mir's gelungen bei der Geistlichkeit,
Das werden die geschafften Summen zeigen.

Er übergibt ferner der verdienten Vergessenheit den Hohn, mit welchem der König über die ihn excommunicirenden „Pfaffen“ herfällt und über „die Fluchgebete“:

So dick wie Hagel, wenn der Frühling naht,
Allein so unschädlich und ohne Kraft
Wie Wiederhall von der Kanone Krachen,
Die gen des Himmels Zinnen abgeschossen.

Selbst der Prophet, der die wunderbare Himmelserscheinung von fünf Monden erklären soll, vergisst nicht „des stolz herrschsüchtigen Roms,“ unter dessen „Joch“ „Spanien, Deutschland, Dänemark und Frankreich“ seufzen, „in Sorge, des Prälaten Fluch zu reizen,“ während die Insel Albion, in dem kleinsten Monde vorgestellt, „der um die andern kreiset,“ „jetzt den Stuhl und Sitz [1]) von Rom verachtet und dem Befehl des Papstes nicht gehorcht“ (S. 90).

Shakespeare lässt sich die Erscheinung von fünf Monden,

Vier stehend, und der fünfte kreiste rund
Um jene vier in wunderbarer Schwingung,

nicht entgehen, aber für die antikatholische Auslegung ist er unzugänglich.

In dem ältern Stücke klagt König Philipp über den in der Schlacht von dem Bastarden getödteten Erzherzog von Oesterreich. Der Cardinal bringt ihm aber übergrossen Trost, denn er weiss, dass alle Heiligen „Fürbitter seiner Seele,“ dass er „frei vom Fegfeuer,“ „gelöst von Sünden“ ist, da „der heilige Vater jedwedem Absolution ertheilt, der euch nachfolgt gegen

1) Tautologien wie diese und oben die baarfüssigen Brüder und Mönche verrathen den in catholicis unkundigen Fremdling.

Englands Ketzer“ (S. 62). Shakespeare verabscheut solche Albernheiten eines geistlichen Schwindlers. Dagegen macht er Pandulfo in der Unterredung mit dem Dauphin zum scharfsichtigen Menschenkenner, zum ächten Staatsmanne, der mit der Sicherheit eines Propheten in der Zukunft zu lesen vermag. Die verlorene Schlacht, Arthur's Gefangennahme macht ihn nicht irre. Er sieht voraus, dass Johann, „so lange noch warmes Blut in den Adern des Kindes spielt,“ unmöglich der Ruhe geniessen kann:

> Auf dass Johann mag stehn, muss Arthur fallen:
> So sei es, denn es kann nicht anders sein.

Er sieht voraus, dass der an Arthur begangene Frevel dem König alle Herzen entfremden, das Volk zur Empörung gegen den verbrecherischen Thronräuber treiben wird. Und die Ereignisse bestätigen vollkommen die Wahrheit seiner Worte. Arthur ist kaum in der Gewalt des Königs, so hat dieser schon einen Henkersknecht gewonnen. Fortan vermag er sich dem Arme der rächenden Nemesis nicht mehr zu entziehen. Der scrupulöse Professor Gervinus erkennt hier in dem Cardinal nur „den Meister Macchiavellischer Staatskünste“ (2, 304), die Shakespeare in seinen Dramen ausdrücklich verdammt. Vielleicht hätte der Cardinal nach dem ersten Misserfolge von dem selbst in den Augen des Bastarden rechtmässigen Kriege abrathen und kleinlaut vom Schauplatze der Ereignisse Reissaus nehmen sollen. Shakespeare, der die grossen geistlichen Staatsmänner der Vergangenheit kannte, hat dem Legaten des Papstes Innocenz III. eine würdigere Rolle zugemessen. Nach Macchiavellischen Staatskünsten hätte er selbst den Prinzen heimlich beseitigen lassen müssen, um nachher die Schuld auf Johann zu wälzen. Daran hat er nicht gedacht. Welche Moral, die pharisäische etwa ausgenommen, verbietet aber, in einem gerechten Kampfe die Verbrechen des Gegners in Anschlag zu bringen und daraus wo möglich Vortheil zu ziehen?

In dem Vergleiche mit dem ältern Stücke fällt es ferner auf, dass Shakespeare „die dicken Mönche“ und „die sanfthäutigen Nonnen,“ mit denen der Bastard „Spass treiben“ will (S. 61), gänzlich ausmerzt. Die Hochachtung, welche er vor dem Ordensstande hat, dem sein Vaterland die christliche Cultur verdankt, untersagt ihm derartige Frivolitäten. Mit Eckel wendet sich sein Gemüth von den schmutzigen Klosterscenen ab,

die sein Vorgänger mit behaglicher Breite (S. 65—72) ausmalt. Nicht ohne ein gewisses Bedauern über den Verlust dieser Scandalscene bemerkt Gervinus, dieselbe sei „in ihrer Art ganz gut und für die frisch protestantischen Gemüther der Zeit gewiss sehr ergötzlich" (2, 290). Shakespeare hat keinen Sinn für solche Ergötzlichkeiten.

L. Tieck hat versucht, ihm das ältere Stück zuzuschreiben. Aber Shakespeare's Achtung vor dem Ordensstande ist eine so anerkannte Thatsache, dass gerade diese widerlichen Scenen für die unbefangene Kritik den entscheidenden Beweis lieferten, dass ein solches Stück ihn unmöglich zum Verfasser haben könne. „Obgleich Shakespeare," sagt Payne Collier, „wie der oder die Verfasser des alten ‚König Johann' den Bastard mit Gewalt aus den englischen Klöstern Geld aufnehmen lässt, so vermeidet er doch die ganz gemeinen Scenen des ältern Schauspiels, in welchem Mönche und Nonnen lächerlich gemacht und die Unanständigkeit und Zügellosigkeit ihres Lebens blosgestellt werden." Dazu bemerkt Delius: „Der letzte Punkt, auf dem die Grundverschiedenheit der Shakspere'schen Dichtungsweise und der seines Vorgängers in der Bearbeitung des ‚König Johann' beruht, wird auch von Charles Knight, dem zweiten neuesten Herausgeber Shakspere's, als besonders charakteristisch hervorgehoben und könnte, in Ermangelung aller andern Beweise, für jeden, der nicht nur aus Shakspere's Sprache, sondern aus der überall aus seinen Werken hervorleuchtenden Tendenz ein Studium gemacht hat, die Unmöglichkeit darthun, dass jene Klosterscenen des ältern ‚König Johann' von unserm Dichter herrühren können [1])."

Auch die blutdürstige Drohung des Königs (S. 60):

> Und wer es immer sei in meinem Lande,
> Der um Gesetz und Recht nach Rom hingeht,
> Da er Gerechtigkeit im Lande findet:
> Er sei sogleich erkannt als Hochverräther
> Und hingerichtet als ein Feind von England!

findet vor dem grossen englischen Patrioten Shakespeare keine Gnade.

Kreyssig glaubt die Schatten des „bewusst antirömischen

1) Die Tieck'sche Shaksperekritik, beleuchtet von N. Delius 4 f. Vgl. Ulrici, Sh's dramat. Kunst 2 A. S. 742 und die von ihm redigirte Uebersetzung der dramat. W. Sh's 1, 123 f.

Grundzuges dieses Gedichtes" darin zu erkennen, dass die Engländer nach Pandulfo's Excommunication nicht sofort Johanns Fahne verlassen; dass „die Streiter des Papstes zerstieben vor der kühnen Kraft des englischen Helden." Er meint, der König „hätte ungestraft den Papst und die ganze Klerisei verachtet, ohne die Unthat gegen den unschuldigen Knaben; das natürliche Sittengesetz entscheide, nicht das Wort des Priesters" (1, 455). Hier wird aber ganz vergessen, dass die Wege der göttlichen Vorsehung, dass das Menschenleben nicht den glatten und raschen Gang einer Maschine einzuhalten pflegen, sondern in unendlichen Wechselfällen verlaufen. So auch die Dramen Shakespeare's, die dem Leben abgelauscht sind. Die Kirchenstrafen des Mittelalters haben ihre Wirkung nicht verfehlt. Bevor sie aber eine solche äusserten, mussten sie nicht nur zu den Ohren der Menschen gelangt, sondern auch Eingang in deren Herzen gefunden haben. Auch die Mauern von Jericho sind nicht am ersten Tage eingestürzt. Gottes Mühlen mahlen langsam, aber sicher. Dieses Sprichwort hat auch Shakespeare gekannt und nicht eher die Schaale des Zornes Gottes über seine Verbrecher ausgiessen lassen, bis das Mass ihrer Bosheit bis zum Rande gefüllt war. Johann siegt in der ersten Schlacht. Der Dichter lässt den Cardinal diesen Unfall nicht zu dessen Gunsten deuten:

Nein, wenn das Glück den Menschen wohlthun will,
So blickt es sie mit droh'nden Augen an.

Nicht nur die Kriegsgeschichte, das Menschenleben überhaupt legt dafür Zeugniss ab. Derartige Zwischenfälle sind nicht entscheidend: finis coronat opus. Kaum hat Frankreich den Krieg nach England verpflanzt, so ändert sich plötzlich die Situation. Der König steht verlassen da und geht schliesslich elend zu Grunde, während der Cardinal sein Ziel erreicht. Der Sturz des Königs wird von dem Verfasser des ältern Stückes durch dieselben Katastrophen herbeigeführt wie von Shakespeare. In dem ältern Stück wird die Ursache dieses Sturzes ausdrücklich angegeben, aber nicht, wie Kreyssig will, das Hauptgewicht auf „die Unthat gegen den unschuldigen Knaben" gelegt; nicht „das natürliche Sittengesetz" gibt den Ausschlag, sondern „das Wort des Priesters":

Der röm'sche Papst, er ist die einz'ge Ursach;
Er flucht dir, spricht die Unterthanen frei.

Des ihrem Fürsten schuldigen Gehorsams,
Er reizt die Edlen auf, den Krieg zu führen,
Er nimmt die Kron' und gibt sie Philipps Sohn,
Er absolvirt, wer dich ermorden will,
Und so beherrscht der Aberglaube alle.

Noch tendenziöser sind die folgenden Verse dieses Monologs des Königs:

Zu sündhaft bist du, um der Mann zu sein,
Den Papst und seine Herrschaft hier zu stürzen;
Allein auf diesem Stuhl, sagt mir mein Geist,
Herrscht einst ein König, der sie niederreisst.

Shakespeare weist diese Anspielung auf Heinrich VIII., den er selbst ebenso „sündhaft“ geschildert wie König Johann, und den ganzen Monolog zurück.

Von Hiobsposten gedrängt, heuchelt der König das Verlangen nach Aussöhnung mit der Kirche. Die widerliche Scene (S. 109—112) zwischen ihm und Pandulfo, in welcher ersterer seine königliche Würde vergisst, letzterer vom Hochmuth plötzlich in weibische Schwäche überspringt, ist von Shakespeare getilgt. Er überlässt es dem Zuschauer, den Vorgang zu errathen.

Inzwischen versammeln sich die englischen Rebellen am Schrein des heiligen Edmund zur Gründung „der frommen Liga, des heiligen Bundes katholischer Gemüther,“ wie „der allerchristlichste Prinz Ludwig von Frankreich“ die Verschworenen begrüsst (S. 122).

Nachdem die englischen Lords demselben Treue und er ihnen Freundschaft geschworen, bittet er sie, ihn eine Weile „vor diesem heiligen Schrein“ allein zu lassen, um „noch manch Gebet zu thun zu allen Chören heiliger Himmelsschaaren.“ Statt dessen schwört er aber mit seiner französischen Umgebung:

Kein einz'ger dieser englischen Verräther —
Ist hin Johann, ich Herr des schönen Englands —
Trägt einen Tag den Kopf auf seinen Schultern;
Nein, alle nieder, wie sie es verdient!

Shakespeare verbirgt diese lange (S. 113—126) Scene meineidiger Lords und Fürsten, diese tendenziöse Profanation des Reliquiencultus vor den Augen seiner Zuhörer. Er lässt in der Ebene von Sanct Edmunds-Bury über den ersten Vorgang nur referiren. Und während im ältern Stücke die Lords frank und

frei dem Prinzen Treue schwören, schildert Shakespeare (5, 2) ausführlich den innern Kampf des edlen Salisbury, der nicht froh ist, sondern jammert und weint über „den Verderb der Zeit," der sie, die Söhne Englands, zwingt, die Reihen der Feinde ihres Vaterlandes auszufüllen. Auch über den Meineid der Franzosen hören wir bei ihm (5, 4) den französischen Edelmann Melun im Angesichte des Todes nur referiren, um die englischen Lords vor der ihnen drohenden Gefahr zu warnen.

Den Schlussakt eröffnet ein klassischer Beleg für die Schärfe des Auges, mit welcher der Adler der dramatischen Dichtkunst die Schwächen seines Vorgängers entdeckt, und für den feinen Takt, mit dem er sie verschwinden lässt.

Im ältern Stücke, welches Johanns Aussöhnung mit der Kirche bereits vorgeführt hatte, spricht Pandulfo recapitulirend zu dem König:

> Nun bist du aller Sünden absolvirt
> Und frei, Johann, vom Fluch des heiligen Vaters;
> Nimm wieder hin die Krone, so bedingt,
> Dass du des Papstes treuer Lehnsmann bleibst
> Und für das heilige Rom die Waffen führst.

Darauf König Johann:

> Als Lehn empfang' ich sie nun von dem Papste;
> Dank eurer Heiligkeit für eure Liebe.

Dogmatisch unrichtig in dieser Stelle ist, dass die Lossprechung von allen Sünden der Aufhebung der Excommunication vorangeht; unrichtig ist ferner, dass dem Cardinal das ausschliessliche Ehrenprädicat des Papstes beigelegt wird. Anstössig ist ferner die Absolution von „allen Sünden," die in den Gewissensbereich gehört und den Legaten nichts angeht; taktlos in seinem Munde ist hier die Erinnerung an den „Fluch"; tendenziös provocirend ist der verlangte bewaffnete Beistand „für das heilige Rom." Alle diese Klippen vermeidet Shakespeare mit seiner sichern Meisterhand. Er lässt den büssenden König, ohne seiner königlichen Würde etwas zu vergeben, zu dem Legaten sagen:

> So übergeb ich denn in eure Hand
> Den Zirkel meiner Würde.

Darauf reicht ihm Pandulfo die Krone wieder mit den Worten:

Nehmt zurück
Aus dieser meiner Hand als Lehn des Papstes
Die königliche Hoheit und Gewalt.

Nicht weniger interessant ist die Stellung, welche die beiden Dichter bei diesem Ereigniss den Bastarden Faulconbridge einnehmen lassen. Mit sarkastischem Hohne lässt ihn der ältere Dichter sprechen:

Vortrefflich! wenn vor Mönchen Kön'ge neigen!
Doch Noth kennt kein Gebot, wenn Mönche Kön'ge sind.

Papst und Cardinal als „Mönche“ und zugleich als Könige vorzuführen, musste bei dem protestantischen Publikum den erwünschten Effect hervorbringen. Von diesem Dichter ist es allerdings wahr, dass er „sich und seinen Faulconbridge hinlänglich scharf und bitter als einen guten Protestanten“ gezeichnet habe. In Shakespeare's Drama (5, 1) erscheint der Bastard erst nach Aussöhnung des Königs mit der Kirche und lässt sich von diesem erzählen:

Es war hier bei mir der Legat des Papstes,
Mit dem ich glücklich einen Frieden schloss;
Und er versprach, die Heeresmacht wegzusenden,
Die mit dem Dauphin kommt.

Der nach Ehren strebende, thatenlustige Bastard ist darüber ungehalten. „O unrühmliches Bündniss“ (inglorious league)! ruft er aus. Aber sein Unmuth ist nicht gegen den Frieden mit der Kirche, nicht gegen den Legaten, sondern ausschliesslich gegen Frankreich gerichtet. Er betrachtet den Cardinal von diesem Augenblicke an als einen Verbündeten und Freund von England. Was er bedauert, ist, dass man „auf eignem Grund und Boden Begrüssung senden und Vergleiche machen soll“ mit dem Dauphin, „einem glatten Knaben, einem seidenen Bübchen,“ der seine Fahnen in Englands Auen aufzupflanzen wagte. Darum fordert er den König „zu den Waffen“ auf und hegt die Erwartung:

Dem Cardinal gelingt wohl nicht der Friede,
Und wenn auch, mindstens sage man von uns,
Dass sie zur Gegenwehr bereit uns sahn.

Offenbar betrachtet er hier den Legaten als ehrlichen Friedensvermittler, der auf Seiten Englands steht. Demgemäss handelt denn auch der Cardinal. Nachdem er den Zweck seiner Sen-

dung, Johanns Aussöhnung mit der Kirche, erreicht, verlangt er vom Dauphin die Niederlegung der Waffen. Der Dauphin widersetzt sich entschieden diesem Ansinnen. Hatte ja doch Pandulfo selbst ihm „des Rechtes Antlitz," seine Ansprüche auf den englischen Thron, auseinandergesetzt. Jetzt, nachdem er das Land „halb erobert," mit Vive le Roy! begrüsst worden und den Siegespreis fast schon in Händen hält, soll er weichen. „Was kümmert's mich, frägt er, dass Johann mit Rom Frieden schloss?" „Bin ich Roms Sclav," das weder Geld geschafft, noch Truppen ausgehoben?

Hierin findet Kreyssig eine über alle Bedenken erhabene Bestätigung des „bewusst anti-römischen Grundzugs des Gedichtes." Auffälliger Weise merkt aber der sonst so scharfsichtige Pandulfo nichts davon. Offenbar misskennt er nicht das Gewicht der angeführten Gründe und gibt dies dem Dauphin in der gemessenen Antwort zu erkennen:

Ihr seht die Sache nur von aussen an —

eine Antwort, die des Vertreters eines Innocenz III. vollkommen würdig ist.

Ganz anders der ältere Dichter. Er setzt sofort seinen Fluchapparat in Bewegung (S. 129—131). Pandulfo droht „bei Strafe seines heiligen Fluchs," flucht dem Prinzen „im Namen des Papstes Innocenz," betheuert „bei seinem Fluch;" der König verflucht sich selbst, „den Papst, die Pairs und Frankreich;" Melun fordert den Prinzen auf, „der Anmassung" des Cardinals, „des Papstes und auch der ganzen römischen Kirche" gegenüber, sein Wort zu halten,

Mag Papst und Pfaff mit Fluch sich Güte thun.

„Für die frisch protestantischen Gemüther der Zeit," um mit Gervinus zu reden, „gewiss sehr ergötzlich" — nur nicht für Shakespeare. Bei ihm kommt ein Fluchwort gar nicht vor. Im Gegentheil. Während im ältern Stück der Bastard den König auffordert: „Flucht dem Cardinal!" lässt Shakespeare ihn voll Ehrerbietung zu demselben sprechen:

Vom König komm ich, heil'ger Herr von Mailand,
Zu hören, wie ihr euch für ihn verwandt.

Das ist derselbe trotzige Bastard, der unmittelbar darauf selbst dem Faulconbridge des ältern Stückes durch „Schelten" und „Prahlen" gegen Frankreich weitaus den Rang abläuft.

Der Dauphin siegt in der Schlacht und Johann flieht geschlagen und fieberkrank zu der Abtei Swinstead, wo ihm ein Mönch den Giftbecher reicht. Der ältere Dichter benutzt diesen Stoff zu zwei Scenen (S. 138—142 und 145—149), um seinen Groll gegen die Mönche zu befriedigen. Thörichter Weise lässt er den Abt vor dem kirchenräuberischen Könige sich seiner fetten Klostergüter rühmen, die doch der Bastard kurz vorher geplündert hatte. Der König rechnet auf ein „leckeres Mahl," doch fällt es ihm schwer, „mit diesem Volk zu essen, dem geistlichen Geschmeiss verpflichtet sein." Der Dichter lässt dann den Mönch Thomas in einem Monolog den Plan zum Morde des Mannes fassen, „der stets den Papst verachtet," „die Kirche geplündert" und „ein Abscheu aller Welt" ist. Er will dadurch „sich Verdienst im Himmel machen," als „ein frommer Heiliger" erscheinen, „die ganze Welt mit guter That erfreuen" und ermuthiget sich selbst:

Sei Mann, dein Vaterland nun zu befrein,
Ermorde den, der dir will Mörder sein.

Der Abt segnet den entschlossenen Mönch, der sich „durch Königsmord den Himmel kauft," absolvirt ihn natürlich sofort von allen seinen Sünden und benimmt ihm alle Furcht durch das Versprechen, für seine Seele jeden Monat Messen lesen zu wollen. Nachdem Thomas „Gott und St. Franz" angerufen, kredenzt er dem König den verhängnissvollen Pokal. „Trink zuerst!" ruft dieser ihm zu. Muthig gehorcht der Mönch dem Befehl des Königs und dieser thut hinwieder „dem freundlichen Mönche" Bescheid. „Wenn die Eingeweide einer Kröte eine tüchtige Mixtur sind," sagt der letztere im Selbstgespräche, „nun so wird es wirken." In der That stürzt er entseelt dahin. Der König aber wechselt die Farbe. Er fühlt das Feuer des für die drei Heiligen Babylons siebenfach geheizten Ofens in seinem Leibe brennen. An Rettung ist nicht zu denken.

Das ist die Frucht des Papstthums: ächte Kön'ge
Ermordet und verdrängt von Mönch und Pfaffen —

ruft der Bastard und ersticht den Abt, gleichviel ob mitschuldig oder nicht, mit den Worten:

Da, Abt, Prälat, du Hund, du Teufel, liege
Und mit dem Mönch zum Thor der Hölle fliege!

Auch hier waltet Skakespeare seines Censoramtes mit

klassischer Ruhe. Die fanatischen Ausbrüche, mit denen sein Vorgänger acht Seiten anfüllt, finden vor ihm sammt und sonders keine Gnade. Er braucht kaum so viel Zeilen als jener Seiten, um den Faden des Dramas über diese Cloake in einem Zwiegespräch zwischen Hubert und dem Bastarden hinüberzuspinnen. Ersterer meldet:

Den König, fürcht' ich, hat ein Mönch vergiftet.
*Bastard:* Wie nahm er es? wer kostete vor ihm?
*Hubert:* Ein Mönch, so sag' ich, ein entschloss'ner Schurke,
Dess Eingeweide plötzlich barst.

Noch auffallender ist, dass der feurige Bastard auch nicht ein einziges Wort der Entrüstung über diese That zu finden weiss; darin vielmehr den Arm der strafenden Gerechtigkeit Gottes erkennt und eingedenk seiner einzigen Schuld, die auf ihm als Werkzeug beim Kirchenraub lastet, zum Gebet seine Zuflucht nimmt:

Besänft'ge die Entrüstung, grosser Himmel,
Versuche nicht uns über unsere Kräfte!

Kehren wir nochmal zu dem ältern Dichter zurück, um uns den charakteristischen Schlussstein anzusehen, mit dem er sein Werk gekrönt hat. Erst lässt er den sterbenden König, jedoch ohne Hoffnung auf Gottes Barmherzigkeit, ein seitenlanges Sündenbekenntniss ablegen, das er mit den Worten schliesst:

Ich lebte schamlos, schamvoll muss ich sterben,
Vom Feinde Hohn, vom Freund Verachtung erben.

Der Bastard ermuntert den trostlosen Mann, allen irdischen Feinden zu vergeben und Christus, „seinen letzten Freund," anzurufen. Dieser Ermahnung glaubt der Dichter am besten dadurch zu entsprechen, dass er den König noch im letzten Augenblick seines Lebens das Fluchregister gegen den Papst ziehen lässt:

Seit sich Johann dem Priester Roms ergab,
Hatt' er, die Seinigen, kein Glück auf Erden:
Fluch ist sein Segen, Segen nur sein Fluch.
Im Geiste schrei ich auf zu meinem Gott,
Wie David schrie. — —
Ich bin nicht, der dem Herrn ein Haus wird baun,
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Doch wenn mein sterbend Herz mich nicht betrügt,
Entspriesst ein Königszweig aus diesen Lenden,

Dess Waffen rühren an die Thore Roms,
Dess Fuss den Stolz der Hure niedertritt,
Die auf dem Stuhle sitzt von Babylon.

Mit diesem Proteste gegen Rom, den man bekanntlich in Schmalkalden zu einem Glaubensartikel erhoben hatte und der auf „die frisch protestantischen Gemüther der Zeit" allerdings einen gewaltigen Eindruck machen musste, entschwindet dem König die Lebenskraft. „Gott erfülle euch mit Hass gegen den Papst!" hatte Luther seiner Begleitung beim Herausfahren aus Schmalkalden zugerufen. In dieser Gesinnung stirbt auch der König. Damit ist dem Drama die Signatur eines protestantischen Tendenzstückes mit feurigem Griffel auf die Stirne geschrieben.

Es erübriget nur noch, dass der römische Cardinal nach diesem seiner Kirche zugefügten Schimpfe den Verbrecher im Tode kanonisire. Auch das bringt der Dichter fertig, indem er Pandulfo bezeugen lässt:

Du stirbst ein Diener Christi, unsers Heilands.
Heil deiner Seele!

Shakespeare übergeht das Sündenbekenntniss des Königs wie dessen Ausfälle gegen das Papstthum. Wie er letzteren beurtheilt, scheint er in der Frage des Prinzen Heinrich (5, 7) anzudeuten: „Raset er (der König) noch immer?" Eine andere Idee scheint ihm bei Lesung dieser Ergüsse eines „frischprotestantischen Gemüthes" nicht aufgeleuchtet zu sein. Zum Ersatz lässt er den König über seine Schmerzen jämmern:

In mir ist eine Hölle, und das Gift
Ist eingesperrt da, wie ein böser Feind,
Um rettungslos verdammtes Blut zu quälen.

Die im letzten Verse ausgedrückte verzweifelnde Stimmung ist dem ältern Stücke entlehnt. Darauf folgt aber nicht eine Seligsprechung seitens des Cardinals; einen solchen Akt der Selbstentehrung wollte der Dichter dem Vertreter des Papstes ersparen. Wohl aber lässt er den tapfern Bastarden zu Gunsten des Königs noch ein freundliches Wort sprechen. Er will nicht länger leben, als bis er die französische Invasion gerächt; dann soll seine Seele dem Könige „im Himmel folgen," wie sie auf Erden immer ihm gedient. Willig verzichtet er jedoch darauf, nachdem der Cardinal zwischen Frankreich und England „mit Ehr und Anstand" Frieden vermittelt.

In beiden Stücken appellirt der Bastard im Epilog an den englischen Patriotismus. Der ältere Dichter benutzt noch den letzten Vers, um, ehe der Vorhang fällt, einen Hieb gegen den Papst und zwei katholische Mächte zu führen:

> Bleib' England nur sich selber stets getreu,
> Und alle Welt kann nie sein Glück bedräun.
>
> — — — — — —
>
> Wenn Englands Pairs und Bürger einig werden,
> Kann Frankreich, Spanien, Papst sie nicht gefährden.

Shakespeare hat diesen Epilog von Vers zu Vers, theilweise wörtlich, aufgenommen, die antikatholische Tendenz jedoch wie immer sorgfältig ausgemerzt, indem er schliesst:

> Dies England lag noch nie und wird auch nie
> Zu eines Siegers stolzen Füssen liegen,
> Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
> Nun seine Grossen heimgekommen sind,
> So rüste sich die Welt an dreien Enden,
> Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Noth und Reu,
> Bleibt England nur sich selber immer treu.

Während also der antirömische König Johann Leben und Thron verliert, während Shakespeare ihm nicht einmal erlaubt, vor seinem elenden Lebensende noch einmal mit Lust den Papst zu „lästern“ und den Propheten spielend gegen das Ungethüm von Babylon zu „rasen,“ erreicht Pandulfo, der gemessene, kluge Friedensbote, vollkommen den Zweck seiner Sendung: die Aussöhnung Englands mit der Kirche und den Frieden zwischen den beiden christlichen Mächten — all das unter dem Beifall des ritterlichen Faulconbridge, des ächt englischen Patrioten, den der Dichter mit besonderer Vorliebe behandelt.

Ganz vergeblich beruft man sich daher auf dieses Stück zum Beweise für Shakespeare's „ächt protestantische Gesinnung.“ Allerdings hat der ältere Dichter diesen an und für sich nichts weniger als antikatholischen Stoff zu einem protestantischen Tendenzstück ausgebaut. Shakespeare hat aber jeden einzelnen Baustein sorgfältig geprüft und die antikatholischen sammt und sonders verworfen. Kein Katholik hätte die Aufgabe, das ältere Stück von seiner katholikenfeindlichen Tendenz zu purificiren, besser und gewissenhafter lösen können, als Shakespeare gethan.

Aus diesem Vergleich erhellt zugleich bis zur höchsten

Evidenz, dass Shakespeare unmöglich der Verfasser des ältern Stückes sein kann, oder man wird zu der Annahme gezwungen, dass er zwischen den Jahren 1591 und 1598 (1591 erschien das ältere Stück, 1598 erwähnt Meres den ‚König Johann' von Shakespeare) aus einem Fanatiker ein katholikenfreundlicher Mann geworden und sich gedrungen gefühlt habe, seine frühere religiöse Gesinnung in so eclatanter Weise zu desavouiren.

## V. ‚Heinrich V.'

Vor ‚Heinrich VIII.', mit dem Shakespeare seine Historien abschliesst, müssen wir sein Fürstenideal betrachten, die „Heldengestalt Heinrich's V., in welcher der Genius des englischen Volkes sich für den Dichter verkörpert[1])." Abgesehen von dem Bilde des göttlichen Peliden und von dem Siegfried der Nibelungen besitzt nach Kreyssig's Urtheil die Dichtung keines Volkes ein „so gemüthliches als imponirendes Bild" seines Nationalhelden, wie die englische Nation. In diesem Geiste berichten die alten Chroniken über den Sieger von Azincourt. Den protestantischen Schriftstellern hat sein Charakter weniger Sympathie abgewonnen. Einige behandeln ihn geradezu mit Widerwillen. Obenan steht Milner, der dem Könige vorwirft, er sei nacheinander ein Sclave des Papstthums, der Wollust, des Ehrgeizes und des Aberglaubens gewesen[1]). Auch F. C. Schlosser findet sich in dem ernsten religiösen Sinn, den die alten Chroniken dem König zuschreiben, nicht zurecht. Gegen den in der Schlacht von Azincourt gefangen genommenen Herzog von Orleans, sagt er, „benahm sich Heinrich weder artig noch edelmüthig, wenn er anders denselben wirklich so anredete, wie eine Chronik berichtet; denn die ihm in den Mund gelegten Worte passen besser für einen Methodisten oder Pietisten, als für einen siegreichen König[3])." Um so besser versteht es

1) Kreyssig 1, 277.

2) History of the church of Christ 4, 196.

3) On dit, soll er gesagt haben, que oncques plus grand desroy et desordonnance de voluptés, de péchés et de mauvais vices ne fut veu, que regnent aujourd'hui en France, et est pitié de l'ouir recorder et horreur aux écoutants, et se dieu est courroucé, ce n'est de merveilles, et nul ne doit s'en ebahir. F. C. Schlosser's Weltgesch. 10, 55.

Shakespeare, diesen Helden des katholischen Mittelalters zu würdigen.

Dazu kommt noch eine andere Erwägung. Mit Recht erklärt Dowden die historischen Stücke für „Documente, in denen eine Reihe Thatsachen über Shakspere selbst aufgezeichnet sind.“ Dies gilt in erster Linie von ‚Heinrich V.‘, der Krone aller seiner vaterländischen Historien. Hier schildert der Dichter das Ideal und die Bahn seines eigenen Ringens und Strebens. „Wir haben,“ so fährt Dowden nach der Besprechung des Siegers von Azincourt fort, „etwas über Shakspere's Ueberzeugung, wie der herrlichste praktische Erfolg im Leben sich erringen liesse, erfahren. Wir wissen, was Shakspere selbst zu werden versucht haben würde, wenn nicht in seinem Charakter auch eine Seite gewesen wäre, die sich mehr mit Hamlet als mit Heinrich verwandt fühlte. Wir können uns jetzt bis zu einem gewissen Grade denken, wie Shakspere seine eigene Natur bei dem Streben nach einer praktischen Beherrschung der Ereignisse und Dinge zu beherrschen versuchen und in welcher Richtung er sich anstrengen musste, dieselbe zu kräftigen [1].“

Der Dichter hat seine eigene vielseitige Natur und Begabung auf Heinrich V. übertragen. In Heinrich IV. erzählt er uns des Prinzen sorgenloses Jugendleben und dessen Abenteuer in Falstaff's leichtfertiger Gesellschaft. Kaum auf den Thron berufen, ist derselbe plötzlich wie umgewandelt und erscheint „in allen geistlichen und weltlichen Dingen, im Kabinet wie im Kriege gleich bewandert.“ „Jetzt vergeudet er nicht mehr die nun kostbar gewordene Zeit, sondern wiegt sie bis zum letzten Korn; jetzt ist seiner Leidenschaft der Zügel der Milde und Gnade angelegt, und schon vermuthet selbst das Ausland, dass seine einstige Ausgelassenheit die Aussenseite des Brutus war, die Sinn und Geist im Kleide der Thorheit nur barg [2].“

Die beiden Bischöfe, welche das Stück eröffnen, können sich darüber nicht genug verwundern. In der Theologie ist der König daheim wie ein Prälat, in der Politik löst er den gordischen Knoten, über Staatswesen und Kriegswissenschaft spricht er, als hätten sie sein einziges Studium gebildet, während er

1) Shakspere 166 f.
2) Gervinus 2, 249 f.

doch im Kreise lockerer Gesellen seine Stunden in Saus und Braus dahingebracht. Das Bild der Erdbeere, die unter Nesseln aufwächst, und die Eigenschaft anderer Beeren, die neben Früchten schlechter Art am besten gedeihen, muss den Prälaten als Erklärung dienen für den raschen Umschwung des Prinzen, der unbeachtet und wider Erwarten die Stufe des vollkommenen Mannes erstiegen, wie ja auch das Sommergras bei Nacht am schnellsten wächst.

> Es muss so sein, denn Wunder gibt's nicht mehr,
> Desshalb muss man die Mittel eingestehn,
> Wie was zu Stande kommt.

Gervinus beruft sich auf diese Worte des Erzbischofs von Canterbury zum Beweise, dass Shakespeare „über religiöse Dinge frei und aufgeklärt dachte.“ „Er war ein Mann von viel zu hellem Geiste, bemerkt derselbe, um selbst in einer Zeit, die dem groben Aberglauben nicht entwachsen war, auch nur dem feinern zu huldigen. Prophezeiungen fallen bei ihm unter das Gesetz der Natur und Wunder unter vernunftmässige Gesichtspunkte, selbst im Munde seiner Priester [1].“ Auch Kreyssig trägt diese angebliche Freisinnigkeit des Erzbischofs auf den König über. „Von abergläubischer Unterwürfigkeit gegen die Kirche,“ meint er, könne „bei dem Lieblingshelden des Dichters nicht die Rede sein, der dem ersten Prälaten des Reichs die Worte in den Mund legt, dass es keine Wunder mehr gebe [2].“ Die Anomalie, dass der objectivste aller Dichter einem Bischofe des Mittelalters das Märchen moderner Aufklärung in den Mund legt, welche die Wunder für Aberglauben und Christus selbst für einen abergläubischen Menschen oder einen gewandten Escamoteur erklärt, hätte die beiden Shakespeare-Gelehrten stutzig machen sollen.

Für den Katholiken ist die fragliche Stelle kein Stein des Anstosses. Die Kirchenväter Augustinus und Gregor der Grosse haben bereits denselben Gedanken ausgesprochen, und die Kirche hat die betreffende Homilie des letztern sogar in ihre liturgischen Bücher aufgenommen [3]. Nachdem Papst Gregor die Wunderzeichen aufgezählt, die Christus (Mark. 16, 17 f.) seinen gläu-

---

1) Gervinus 4, 420. vgl. 2, 249.
2) Kreyssig 1, 281.
3) Hom. 29 in Evang. im Brevier festo Ss. Cyriaci etc. (8. August).

bigen Jüngern verheissen, stellt er die Frage: „Habt ihr, meine Brüder, etwa keinen Glauben, weil ihr diese Zeichen nicht vollbringt?“ und antwortet darauf: „Aber diese waren im Anfang der Kirche nöthig. Damit nämlich die Menge der Gläubigen im Glauben zunehme, musste sie durch Wunder genährt werden. Wie auch wir, wenn wir Setzlinge pflanzen, sie so lange mit Wasser begiessen, bis wir sehen, dass sie mit dem Boden verwachsen sind; sobald sie aber einmal Wurzel gefasst haben, hört das Begiessen auf. Daher sagt Paulus: Die Sprachen sind zum Wunderzeichen nicht für die Gläubigen, sondern für die Ungläubigen [1].“ Vor Papst Gregor hatte schon der heilige Augustinus denselben Gedanken ausgesprochen: Es sei nicht zugelassen, dass jene Wunder (der apostolischen Zeit) bis auf unsere Tage fortdauern, damit die Seele nicht immer nach sichtbaren Zeichen trachte, und das Menschengeschlecht, anfangs durch deren Neuheit entflammt, bei deren gewohnheitsmässiger Fortdauer erkalte [2]. In seinen Retractionen (1, 13) kommt er darauf zurück und bemerkt: Dies sei zwar wahr: denn wenn jetzt den Getauften die Hände aufgelegt werden, so empfangen sie nicht so den heiligen Geist, dass sie die Sprachen aller Völker sprechen, noch werden jetzt die Kranken, auf die der Schatten der vorübergehenden christlichen Glaubensprediger falle, geheilt; offenbar habe, was dergleichen geschehen, später aufgehört. „Was ich aber gesagt, ist nicht so aufzufassen, als ob man glauben solle, dass in Christi Namen keine Wunder mehr geschehen. Denn als ich jenes Buch bei den Leibern der Mailändischen Märtyrer schrieb, wusste ich bereits, dass in derselben Stadt ein Blinder das Augenlicht erhielt, und kannte einige andere Wunder, die auch in unsern Zeiten so zahlreich vorkommen, dass wir weder alle kennen zu lernen, noch die uns bekannten aufzuzählen vermögen.“ Diese auf den katholischen Kanzeln sehr geläufige Wahrheit hat Shakespeare dem Erzbischof von Canterbury auf die Zunge gelegt. Auch im Mittelalter waren die Wunder in Vergleich zu der apostolischen Zeit so selten und ausserordentlich, dass man nach einer allgemein recipirten Redeweise sagen konnte, die Zeit der Wunder habe aufgehört, und es sei desshalb die Annahme unzulässig,

---

1) 1 Cor. 14, 22.
2) De vera relig. c. 25.

dass wie aus einem Saulus ein Paulus, ebenso durch göttliches Wunder aus dem leichtfüssigen Zechbruder von Eastcheap plötzlich „der Spiegel aller Christenkönige“ geworden.

Offenbar verspottet Shakespeare die moderne Wunderscheu, wenn er in ‚Ende gut, alles gut‘ (2, 3) Lafeu über die auffällige Heilung des kranken Königs die Bemerkung machen lässt: „Man sagt, Wunder geschehen nicht mehr; und wir haben unsre Philosophen, um übernatürliche und unergründliche Dinge alltäglich und glatt zu machen. Daher kommt es, dass wir Schrecknisse als Bagatellen betrachten und uns selbst in angebliche Wissenschaft verschanzen, wenn wir uns dem Schauder des Ungeahnten unterwerfen sollten.“ Dem Hamlet (2, 2) kommt es sonderbar vor, dass eben diejenigen, welche, so lange sein Vater lebte, seinem Oheim Claudius Gesichter zogen, jetzt, nachdem dieser den Thron bestiegen, zwanzig, vierzig, fünfzig bis hundert Ducaten für sein Porträt in Miniatur geben. Er schliesst dann mit demselben sarkastischen Seitenblick auf die Freigeisterei: „Wetter, es liegt hier etwas Uebernatürliches — wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte!“ Das geflügelte Wort Hamlet's: „Mehr Dinge gibt's im Himmel und auf Erden, als unsere Philosophie sich träumt,“ ist sicher aus der Seele des Dichters gesprochen [1]).

Als Gegner des Uebernatürlichen würde er in seinem ‚Macbeth‘ (4, 3) sicher nicht die „Himmelsgabe“ der Wunder und Prophezeiung des heiligen Eduard, Königs von England, ohne irgendwie durch seinen dramatischen Stoff dazu veranlasst zu sein, herbeigezogen haben. Erstere Gabe lässt er durch zwei Augenzeugen beglaubigen. Zuerst erklärt ein Arzt, dass der König arme Leute, deren Krankheit „das Mühen der Kunst besiegt,“ durch sein Berühren „im Augenblicke heilt.“ Der edle Malcolm schildert dann den schlimmen Charakter dieser Krankheit, von Holinshed „das Königsübel“ genannt, und bestätiget dieses „gar wunderthätige Werk des guten Königs,“ das er ihn bei seinem Aufenthalt in England an Schwerkranken oft vollbringen sah, „an denen alle Kunst verzweifelt.“

Auf keinen Fall wollte der Dichter seinem Liebling, Heinrich V., der nur mittelalterliche Frömmigkeit kennt und solche

1) Vgl. Shakespeare und die Philosophie in Hense's Untersuchungen und Studien 621.

bei jeder Gelegenheit äussert, das fadenscheinige Mäntelchen moderner Aufklärung umhängen. Der fromme christliche Sinn ist es vor allem, wodurch er seinem Helden den Stempel des Adels aufdrückt im Unterschied von dem ältern Stücke The Famous Victories of Henry the Fifth, das er zu Rathe gezogen. Selbst Gervinus kann sich dieser Wahrnehmung nicht entziehen. „Durch das ganze Stück, schreibt er, durch die ganze Haltung des Königs geht dieser Grundton einer religiösen Fassung, einer strengsten Gewissenhaftigkeit, einer demuthvollen Bescheidung hindurch. Die Chronik selbst, die Heinrichs Preis so hoch feiert, dass sie ihn dem Dichter zu einem Liebling schon entgegenbot, preist des Königs Frömmigkeit zu Hause und auf jedem Ruhepunkte seines Kriegszugs: Shakespeare hat diesen geschichtlichen Wink nicht mechanisch, sondern wohl verarbeitet in die Züge seines Helden herübergenommen [1].“

Unter dem Einfluss wiclifitischer Begehrlichkeit war schon 1410 die Confiscation eines bedeutenden Theils des Kirchenvermögens, die sog. Spoliation-Bill, vorgeschlagen worden. Der König sollte mit diesen Gütern 15 Grafen, 1500 Ritter und 6200 Squires zu seiner Ehre und zur Vertheidigung des Reiches unterhalten, 100 Armenhäuser ausstatten und ausserdem 20 000 Pfund für den Staatsschatz einziehen. In dem Parlament zu Leicester am 30. April 1414 erinnerten die Gemeinen den König an diesen Vorschlag. Aber Heinrich V., der in demselben Jahre auf die Verhaftung des vom Hofe entflohenen Lords von Cobham, John Oldcastle, der Hauptstütze der Wiclifiten, einen Preis von tausend Mark ausgesetzt und ihn später als Hochverräther hängen und als Ketzer verbrennen liess, wollte von dieser Kirchenberaubung nichts wissen. Dieses bildet den ersten historischen Zug, mit welchem die Bischöfe von Canterbury und Ely das Drama einleiten. Zugleich constatiren sie, dass der König „ein wahrhafter Freund der heiligen Kirche“ sei, und bieten ihm zu dem Feldzuge nach Frankreich eine grössere Beisteuer, als jemals die Geistlichkeit einem seiner Vorfahren ausgezahlt.

Hingegen erkennt der König in den beiden Bischöfen die gebornen Richter über die Fragen der christlichen Moral und überlässt es ganz ihrer Entscheidung, ob er rechtmässigen An-

---

1) Gervinus 2, 260 f.

spruch auf Frankreich erheben und dieses Recht mit den Waffen vertheidigen dürfe; von ihnen allein soll es abhängen, ob „des Krieges schlummernd Schwert erweckt“ werden oder ruhig in der Scheide bleiben solle. Aus ihrem Munde erwartet der König offene Wahrheit und glaubt im Herzen:

Das, was ihr sagt, sei im Gewissen auch
So rein, wie Sünde bei der Tauf', gewaschen.

J. Thümmel, der redlich bemüht ist, an der katholischen Geistlichkeit Shakespeare's eine Makel zu entdecken, charakterisirt den Erzbischof als Kronsyndicus, der „den jugendlichen Heldenkönig zum Kriege gegen Frankreich anreizt,“ als staatsmännischen Prälaten, dem es weniger darauf ankommt, dem Rechte Geltung zu verschaffen, als vielmehr durch die von ihm befürworteten Kriegshändel die Verwirklichung einer Parlamentsbill zu paralysiren, nach welcher die englische Kirche die bessere Hälfte ihrer Güter einbüssen sollte. „Der redegewandte Dialectiker, schliesst er, besitzt Kühnheit genug, an den Vortheil der Kirche die Wohlfahrt des Staats zu wagen[1].“ Der Verfasser scheint es vollkommen zu übersehen, dass er durch seine Procedur den „Heldenkönig“ zu einer von Intriguanten geschobenen Drathpuppe erniedriget und dadurch den Dichter aus seiner Rolle fallen lässt, der doch den König in dem Bewusstsein, „den gerechten Arm in heiliger Sache auszustrecken,“ frohen Muthes in den Krieg gegen Frankreich ziehen lässt, nachdem die Entscheidung der Bischöfe zu seinen Gunsten ausgefallen.

Frankreich ist jetzt sein einziger Gedanke, „nur der an Gott geht dem Geschäfte vor.“ God before! ist Heinrichs Parole. Vor der Einschiffung wird noch das Complott der Hochverräther Cambridge, Grey und Scroop entdeckt. Am tiefsten schmerzt den König der Verrath des Letztern, der „die Schlüssel seines Rathes trug und seiner Seele sah bis auf den Grund.“ Dessen Empören dünkt ihm „ein zweiter Sündenfall.“ Aber über dem Schmerz des Königs steht dessen christliche Gesinnung. Die Schuld der Verräther ist klar. Vor menschlichem Gericht gibt es für sie keine Gnade. Es wünscht daher der fromme König, „Gott möge sie lossprechen von ihren Ränken“ und den „armen Sündern,“ die zum Tode abgeführt werden,

1) Jahrb. 16, 362.

„aus seiner Gnade Geduld verleihen, des Todes Schmack zu kosten, und wahre Reue über ihre Missethaten.“ Die Seinigen aber ermahnt er, ihre Kriegsmacht nun „in Gottes Hand“ zu legen, der „so gnädig an's Licht gebracht den Hochverrath.“ Die ganze Auffassung des Königs ist von diesem frommen Sinn und dem steten Gedanken an Gott beherrscht.

Im Lager erhebt sich die Streitfrage, ob der König verantwortlich sei für die Verdammniss der Soldaten, die in der Schlacht unvorbereitet sterben. Wie ein erfahrener Feldprediger beleuchtet der König diese Frage. Um die abstracte Wahrheit den einfachen Soldaten, die ihn nicht erkennen, verständlich zu machen, beginnt er mit dem Vergleiche, dass der Vater, der seinen Sohn in Handelsgeschäften ausgesandt hat, nicht verantwortlich sei, wenn der Sohn in seinen Sünden auf der See um's Leben komme. Der Vater wolle nicht den Tod seines Sohnes, sondern dessen Dienste. Ebenso der König. Unter den Soldaten gäbe es ferner auch Verbrecher, die sich dem Arme der menschlichen Gerechtigkeit entzogen hätten, aber keine Flügel besässen, um Gott zu entfliehen, der sie im Kriege zur Strafe ziehe. „Wenn sie daher unvorbereitet sterben, so ist der König nicht mehr an ihrer Verdammniss schuldig, als er es vorher an den Ruchlosigkeiten war, derentwegen sie nun heimgesucht werden.“ Er kommt dann zu dem Schlusssatz: „Jedes Unterthanen Pflicht gehört dem Könige; aber jedes Unterthanen Seele ist ihr eigener Herr.“ Nebenbei bemerkt ein Protest gegen das Reformationsrecht: Cuius regio eius et religio. In tiefreligiösem Ernste mahnt der König: „Darum sollte jeder Soldat im Kriege es wie jeder kranke Mann in seinem Bette machen, jedes Stäubchen aus seinem Gewissen waschen, und wenn er so stirbt, ist der Tod für ihn ein Gewinn; und wenn er nicht stirbt, so war die Zeit segensvoll verloren, worin eine solche Vorbereitung gewonnen ward; und bei dem, welcher davon kömmt, wäre es keine Sünde zu denken, dass, da er Gott ein so freies Anerbieten macht, dieser ihn den Tag überleben lässt, um seine Grösse einzusehen und andere zu lehren, wie sie sich vorbereiten sollen.“ Der Schluss dürfte wohl berechtigt sein, dass Shakespeare, wenn er kein gläubiger Christ gewesen wäre, derartige „casuistische Spitzfindigkeiten und Moralpredigten“ seinem königlichen Lieblingshelden wohl nicht in den Mund gelegt hätte.

Noch merkwürdiger ist des Königs Gebet vor der Schlacht von Azincourt:

O Gott der Schlachten! stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt.

Der König ist voll Gottvertrauen, trotzdem ihm ein fünfmal überlegener Feind gegenübersteht. Aber ein Gedanke stört dieses Vertrauen. Sein Vater Heinrich Bolingbroke, Herzog von Hereford, hatte sich gegen den tyrannischen König Richard II. erhoben, dessen Heere zerstreut und sich als König huldigen lassen. Der entthronte König Richard wurde in die Festung Pomfret gebracht, wo derselbe nach einigen Angaben sich zu Tode gehungert haben soll, nach andern aber, denen Shakespeare folgt, durch Meuchelmörder fiel, deren Anführer Exton sich auf einen ziemlich unzweideutig lautenden Wunsch des Königs Heinrich IV. berief. Obwohl dieser die blutige That verleugnete, so gelobte er doch zu deren Sühnung eine Bussfahrt nach dem heiligen Lande — ein Gelübde, das jedoch nicht eingelöst ist. Sein Sohn Heinrich V. ist nun von dem Gedanken erfüllt, dass in den Rathschlüssen der strafenden Vorsehung Gottes gerade dieser entscheidende Tag ausersehen sein möchte, für die Blutschuld des Vaters ihn, den Sohn, der sich in den Besitz der Früchte jener That gesetzt hatte, durch einen unglücklichen Ausgang der Schlacht büssen zu lassen. In dieser Bedrängniss fleht er zu Gott:

Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!
Ich habe Richards Leiche neu beerdigt
Und mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht,
Als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen.
Fünfhundert Armen geb' ich Jahresgeld,
Die zweimal Tags die welken Händ' erheben
Zum Himmel, um die Blutschuld zu verzeihn;
Auch zwei Kapellen hab' ich auferbaut,
Wo ernste feierliche Priester singen
Für Richards Seelenruh [1].

1) Beide Stifte lagen an der Themse einander gegenüber. Das eine hiess Bethlehem und war den Karthäusern, das andere, Sion, war dem Orden der hl. Brigitta eingeräumt worden.

Offenbar will Shakespeare diesen feierlichen Augenblick benutzen, um den frommen Sinn seines Helden dem Zuschauer in eclatanter Weise zum Bewusstsein zu bringen. Er thut dies, indem er demselben eine Reihe von Dingen zuschreibt, welche die Reformation als „papistische Werkheiligkeit“ und „finstern Aberglauben“ verworfen hatte. Die protestantischen Erklärer Shakespeare's gerathen daher hier wie an so manchen andern durch und durch katholischen Stellen in nicht geringe Verlegenheit. Der evangelische Geistliche Aug. Schwartzkopff bemerkt in seiner kleinen Schrift „Shakespeare“ zu diesem Gebete: „Mag sich daran einer stossen wegen des Katholicismus, wonach die Stelle schmeckt, so viel ist gewiss, der Dichter hält es seines auserwählten Helden nicht unwürdig, an ein Leben nach dem Tode, an Lohn und Strafe, an Friede und Unseligkeit in der Ewigkeit zu glauben.“ Offenbar ist noch mehr gewiss. Der Dichter hält es seines Lieblingshelden nicht unwürdig, an zeitliche Strafe im Jenseits, an einen Ort der Reinigung, in dem die Abgeschiedenen für ihre Vergehen büssen und geläutert werden müssen, zu glauben; ferner daran zu glauben, dass inständiges Gebet, Almosenspenden, fromme Stiftungen denselben nützlich und heilsam seien, dass dadurch ihre Prüfungszeit abgekürzt werden könne. All „das schmeckt nicht blos nach Katholicismus, wie Dr. Hager (3, 581) bemerkt, das i s t Katholicismus.“

Aber nach Kreyssig (1, 281), dem das ganze Drama nicht zusagen will, ist dies nicht die rechte Deutung. „Die rechte Deutung erhält das alles durch die Schlussworte:

> Doch alles, was ich thun kann, ist nichts werth,
> Weil meine Reue noch nach allem kommt,
> Verzeihung flehend.“

Kreyssig hütet sich jedoch, diese „rechte Deutung“ näher anzugeben.

Noch schlimmer ist der Ausweg, auf dem sich Gervinus (2, 262 f.) der Verlegenheit zu entziehen sucht: „Der Dichter, sieht man wohl, ist in dem Charakter der Zeit geblieben und hat seinem Heinrich all' das äussere Busswerk geliehen, das jene Tage zur Sühnung einer Unthat nöthig fanden. Vielen wird er darin zu weit gegangen scheinen, sei es für seinen Helden, der sonst so freien Geistes ist, sei es für ihn, den Dich-

ter selbst, der sonst so hoch sich über die Beschränkung seiner, geschweige älterer Zeiten erhebt. Aber auch über diesen Einwurf geht der Dichter siegreich hinweg in den köstlichen Worten, die er den König zum Schlusse jenes Bussgebetes sagen lässt." Wir haben dieselben oben bereits angeführt. Wenn wir Gervinus richtig verstehen, so hätte also unser Dichter seinem Helden „all das äussere Busswerk verliehen," um „in dem Charakter der Zeit" zu bleiben, dann aber, „freien Geistes" sich „über die Beschränkung älterer Zeiten" erhebend, schliesslich alles für Blendwerk erklärt. Das erinnert aber an den Cynismus eines Heine, mit dem Shakespeare nichts gemein hat.

Jede Erklärung, welche die Vordersätze mit den Schlussworten in Widerspruch setzt, ist falsch. Offenbar lässt der Dichter den König über die mit königlicher Munificenz vollbrachten Sühnungswerke mit einem Selbstbewusstsein sprechen, das fast an Prahlerei grenzt und an den stolzen Pharisäer im Tempel erinnert, der sich seiner Fasten und Zehnten rühmt und über den demüthigen Zöllner die Nase rümpft. Um nun seinem Helden auch hier den Charakter der Demuth zu wahren, gibt der tiefsinnige Shakespeare dem Gebete eine andere Wendung:

Doch alles, was ich thun kann, ist nichts werth —

eine Wendung, welche vollkommen den Worten des Herrn (Luc. 17, 10) entspricht: „Wenn ihr alles gethan habet, was euch anbefohlen war, so sprechet: Unnütze Knechte sind wir." Ohne eine solche Wendung wäre das Gebet nicht demüthig gewesen, hätte weder dem Charakter des Helden, noch seinem Zwecke entsprochen, denn nach der heiligen Schrift (1 Pet. 5, 5) findet nur das Gebet des Demüthigen Erhörung bei Gott.

Schwieriger ist die Erklärung der Worte, mit welchen der König nach der herkömmlichen Leseart das Werthlose seiner Busswerke motivirt:

Weil (since that) meine Reue noch nach allem kommt,
Verzeihung flehend.

Nach Heath, mit dem auch Delius in seiner Shakespeare-Ausgabe übereinstimmt, ist der König der Ueberzeugung, dass alle seine frommen Werke nichts nützen, um Nachlass der Sündenstrafen für seinen verstorbenen Vater zu erlangen, wenn nicht wahre Reue und demüthiges Gebet hinzutritt. Diese Auffassung

hat auch Theobald im Auge, wenn er statt since that liest save that und erklärt: „Doch alles, was ich thun kann, ist nichts werth, es sei denn, dass zu den Busswerken die rechte Gesinnung, der Bussgeist sich gesellt und um Verzeihung fleht." Diese Lehre stimmt aber mit dem katholischen Dogma vollkommen überein. Der Dichter hat damit seinen Zweck erreicht, der demüthige Sinn seines Helden ist trotz seiner grossartigen Sühnungswerke gewahrt, weil diese werthlos sind, wenn der rechte Geist fehlt, für dessen Vorhandensein wir keine absolute Garantie haben und uns desshalb vor Gott allzeit in Demuth bescheiden müssen.

Diesen frommen demüthigen Sinn seines Helden kann der Dichter nicht oft genug hervorheben. Wenn die Franzosen am Tage der Schlacht schon früh Morgens sich munter zeigen, so betrachtet sie der König als Prediger, die ihn und die Seinigen mahnen, sich auf ihr Ende wohl zu bereiten. Mit völliger Hingebung an Gott geht er in die Schlacht:

„Und ordne, Gott, den Tag, wie dir's gefällt!"

Seinem gottergebenen Vertrauen vor der Schlacht steht der Dank für den errungenen Sieg nicht nach, den ihm, dem Zweifelnden, der Herold des Feindes ankündigt.

Gelobt sei Gott dafür, nicht unsre Kraft!

das ist das erste Wort, in das er ausbricht. Diesen Dank wiederholt er bei Ueberreichung der Liste der Gefallenen:

O Gott, dein Arm war hier,
Und nicht uns selbst, nur deinem Arme schreiben
Wir alles zu. — Wann sah man, ohne Kriegslist,
Im offnen Stoss und gleichem Spiel der Schlacht
Wohl je so wenig und so viel Verlust
Auf ein' und andrer Seite? — Nimm es, Gott,
Denn dein ist's einzig!

Offenbar huldigt der König dem Glauben an das wunderbare Eingreifen des himmlischen Schlachtenlenkers, und sein Oheim Exeter ruft bekräftigend dazwischen: „Es ist wundervoll." Nur unter der Anerkennung, „dass Gott für uns gefochten," erlaubt der König zu sagen, wie viele geblieben seien, und gibt dann den Befehl:

Begehn wir alle heiligen Gebräuche:
Man singe das Non nobis und Te Deum.

In der That liess Heinrich nach Holinshed vor dem Tedeum den 114. Psalm: In exitu Israel singen, und bei der Strophe: Non nobis, Domine, non nobis musste das ganze Heer wie ein Mann auf die Kniee fallen. „Aus dem Schauspiel wird unvermerkt ein stiller Gottesdienst [1].“ Das Begehren der Lords, dass der König „sein umgebogenes Schwert, den Helm voll Beulen“ sich bei seiner Rückkehr nach London durch die Stadt vortragen lasse, lehnt er von sich ab „und giebt Trophäen, Siegeszeichen, Pomp an Gott allein.“

So denkt und fühlt Shakespeare's Lieblingsheld, „der Ausbund aller Könige,“ „der Spiegel aller Christenkönige,“ „ein wahrhafter Freund der heiligen Kirche,“ ein ächter Sohn des katholischen Mittelalters. Nicht blos aus selbstloser Loyalität gegen die historische Wahrheit, sondern aus innerer Sympathie und Hochschätzung scheint uns Shakespeare seinen Helden mit dem Heiligenschein zu schmücken und das specifisch Katholische in einer Weise zu idealisiren, dass Protestanten nicht ohne Grund daran Anstoss nehmen oder sogar es „köstlich“ finden, dass der Dichter nach ihrer Auffassung mit dem religiösen Sühnungseifer seines Helden Scherz treibt.

Merkwürdiger Weise ist Shakespeare's Lieblingsheld gerade jener König, der am schärfsten gegen die Wiclifiten, die Vorläufer der Protestanten, aufgetreten und deren Bannerträger Oldcastle hinrichten liess. Während man letztern als Martyrer verherrlichte, hat Shakespeare seinen Namen nach der Meinung seiner Zeitgenossen in dem feisten Ritter Oldcastle, der erst später auf Reclamation des protestantischen Publikums in Falstaff umgetauft wurde, in einer Weise persiflirt, wie noch niemals das Andenken eines Mannes persiflirt worden ist.

## VI. ‚Heinrich VIII.‘

Auf dieses Schauspiel stützen sich sowohl diejenigen, welche Shakespeare für einen Katholiken halten, wie die Gegner dieser Meinung. Die erstern berufen sich auf die vier ersten Acte, welche das schärfste Verdict über den Vater der englischen Landeskirche und eine Verherrlichung des Katholicismus in dessen Repräsentantin, der Königin Katharina von England,

---

1) Ulrici, Shakespeare's dramat. Kunst 672.

enthalten. Die Gegenpartei betrachtet die Verherrlichung der Regierung der Königin Elisabeth in Cranmer's Prophezeiung im 5. Act als Zeugniss für die protestantische Richtung des Dichters. Von den Anhängern der ersten Meinung verwarfen einige den 5. Act als eine des Dichters unwürdige Arbeit [1]; andere schreiben diesen Act zwar Shakespeare zu, betrachten aber Cranmer's Prophezeiung als servile Schmeichelei im Munde eines Mannes, der nicht die Wahrheit, sondern seine religiösen Parteiinteressen im Auge hat und als solcher von dem Dichter genügend gezeichnet ist. Demnach wären die der Königin Elisabeth gespendeten Elogen nicht als ernstgemeinte Lobeshymne des Dichters aufzufassen. Wieder andere vertheidigen, es lasse sich heute nicht mehr feststellen, „wie das Stück ursprünglich beschaffen gewesen, wie dasselbe insonderheit geendet habe [2].“

Gegen die Aechtheit des 5. Actes sprechen folgende Gründe:

1. Der gegenwärtige 5. Act steht mit dem ursprünglichen Titel des Dramas: ‚Alles ist wahr‘ in Widerspruch. Dass der ursprüngliche Titel so gelautet habe, ist durch den Brief von Henry Wotton vom 6. Juli 1613 verbürgt. Dieser theilt nämlich seinem Neffen mit, das Globustheater sei bei Aufführung „eines neuen Stückes mit Namen All is true, das einige Hauptscenen aus der Regierung Heinrich VIII. darstellte,“ in Flammen gerathen. Im Laufe des Briefes ist von dem im Hause des Cardinals Wolsey veranstalteten Maskenfeste und von den Geschützen die Rede, die beim Eintritt des Königs abgefeuert wurden und das Dachstroh in Brand setzten. Diese Umstände beweisen, dass es sich um das vorliegende Drama handelt. Shakespeare selbst hat offenbar den Titel All is true im Auge, wenn er in dem kurzen Prolog in auffälliger Weise sich dreimal auf die „Wahrheit,“ „die lautere Wahrheit“ der „erhabenen wichtigen Dinge,“ die er vorstellen will, beruft.

Auch lässt sich nicht wohl annehmen, das Stück habe zwei Titel gehabt: ‚Alles ist wahr oder König Heinrich VIII.‘ Gegen die Erwähnung des Königs auf dem Titelblatt spricht der Epilog. Der Dichter charakterisirt hier wie im Prolog verschiedene Klassen von Zuschauern. Unter andern auch solche, die nach der Erklärung von Delius ein Drama zu

1) Rio 214 ff.
2) Hager 4, 305, vgl. 311.

sehen erwarteten, „das, aus der Gegenwart gegriffen, die Londoner Bürger in ihrem Leben und Treiben persiflirt.“ Derselbe Delius fügt bei: „Eine solche Erwartung war kaum möglich, wenn das Drama unter seinem gegenwärtigen Titel zur Aufführung gelangte, sehr wohl aber, wenn es den Titel All is true führte [1]).“

Dieser ursprüngliche Titel harmonirt aber nicht mit dem 5. Acte. Wie konnte ein Dichter, der so wie Shakespeare für die Wahrheit schwärmte, der von Schmeichelei strotzenden Lobeshymne Cranmer's auf die Königin Elisabeth, wenn sie ernst gemeint ist, den Titel vorsetzen: ‚Alles ist wahr‘? Wäre sie aber nicht ernst gemeint, sollte sie blos eine Satire sein, dann läge die Unwahrheit darin, dass der Dichter ihr die effectvollste Stelle eingeräumt, sie zur feierlichen Schlussscene gemacht und dadurch den Zuschauer in die Gefahr gebracht, die Satire für Wahrheit zu nehmen. Kurz, mag dieser Act ächt oder unächt sein: im ersten Falle haben die Herausgeber von Shakespeare's Dramen, im andern hat der Verfasser des 5. Actes die Disharmonie zwischen dem ursprünglichen Titel und dem Inhalt dieses Actes gefühlt und sich genöthiget gesehen, dem Stücke einen andern Titel zu geben. Man musste dann den in allen fünf Acten wiederkehrenden Namen Heinrich VIII. zum Titelhelden machen, um wenigstens eine gewisse rein äusserliche Einheit nothdürftig zu wahren, nachdem durch den angeflickten 5. Act die innere Einheit des Stückes gestört worden war. Eine weitere Folge davon war, dass nunmehr Heinrich VIII. im Widerspruch mit allen Intentionen des Dichters als Hauptheld erscheint.

2. Wichtiger als der ursprüngliche Titel ist für unsere Frage der Prolog. Derselbe harmonirt mit den ersten vier Acten wie eine resumirende Vorrede mit dem Inhalt eines Buches, während er den letzten Act nicht nur ignorirt, sondern mehrfach desavouirt.

In dem Prolog resumirt der Dichter zweimal den Inhalt seines Stückes: einmal direct und das anderemal mit Rücksicht auf die Erwartungen der Zuschauer.

Direct erklärt er: Nichts „zum Lachen,“ sondern

1) Shakespeare's W. 4 Aufl. 1, 1087 f.

Mit ernster Stirn erhab'ne, wicht'ge Dinge,
Erschütternd, rührend, pracht- und weherfüllt,
Scenen von Adel, dass das Aug' euch quillt —
Die zeigen wir.

Der edle Buckingham und das von seinen Feinden ihm bereitete traurige Schicksal; der triumphirende Wolsey, sein prunkendes Fest, dessen Resignation bei seinem Sturze; die Tugend der erhabenen Königin Katharina, ihr felsenfester Widerstand gegen ihre Feinde, ihre Verstossung und höhere Verklärung: das sind die Heldenscenen dieses Stückes. Diese drei „Helden," belehrt uns der Prolog, sollen wir uns vor Augen stellen, wie sie „in der Geschichte," „von tausend Freunden" umgeben, „gross herziehen," bis sie und ihre „hohe Macht" „dann, im Augenblick" ereilt das „Missgeschick."

Und könnt ihr dann noch lustig sein, so mag
Man weinen selbst an seinem Hochzeitstag.

Damit hat der Dichter den Inhalt der ersten vier Acte meisterhaft angedeutet; von den Vorgängen im Hauptact, nämlich im gegenwärtigen Schlussact, weiss er aber nichts, der 5. Act ist ihm fremd. Hier erscheint noch ein vierter Held. „Anna's und des Königs Herzensfreund und Vertrauter, „der vielgeliebte Cranmer," die Säule der Reformation, spielt im letzten Act durchaus die Rolle des siegreichen Tugendhelden im Kampfe gegen die boshafte Intrigue[1]." Er wird von dem Missgeschick nicht ereilt, sondern tritt in Glanz und Ehren als Prophet von der Bühne ab. Von einem „siegreichen Tugendhelden" weiss aber unser Dichter nichts; er sagt vielmehr, dass für seine Helden ohne Unterschied der Augenblick hereinbreche, wo deren „hohe Macht" „dem Missgeschick" unterliegt. Das Missgeschick, der Sturz seiner Helden, bildet das Ende seines Prologs — das Missgeschick, der Sturz seines letzten Helden, Katharina's Verstossung, muss auch der Schlussact seines Trauerspieles sein, wenn er uns im Prolog die Wahrheit sagt.

Neben Cranmer wird selbst noch der König zum Helden gestempelt, von dem Hertzberg mit Recht sagt: „Er ist als der niedrige, lüsterne, heuchlerische und brutale Mensch hingestellt, der er wirklich war; . . . viel niedriger und gemeiner in der That, als der Dichter ihn in seinen Quellen dargestellt vor-

1) Kreyssig, Vorles. 1, 420.

fand [1]." Der Verfasser des 5. Actes lässt ihn aber eine ganz andere Rolle spielen. „In einer Scene" dieses Actes, so belehrt uns Kreyssig, „welche beiläufig mehr an die Geschichts- und Rechts-Auffassung des Corneille und Calderon erinnert als an die des germanisch-protestantischen Dichters, triumphirt der Scharfblick und die Herzensgüte des gottgeweihten Monarchen nicht nur über die Bosheit der Höflinge, sondern auch über die Formen des Rechts, und der dunkelste Schatten wird, wie es scheint, recht absichtlich auf die Partei geworfen, welche der neuen Ordnung der Dinge entgegen tritt. Man erinnere sich: Gardiner und die katholische Fraction des Geheimraths beschliessen das Verderben Cranmer's und der Königin Anna. „Das böse Unkraut soll ausgerottet werden, der erzverruchte Ketzer, die Pest, welche das Land verdirbt." Die Herren haben beim Könige geklagt und dieser erlaubt die Untersuchung, überzeugt sich aber sofort subjectiv von der Unschuld des Theologen, der ihm seine Liebste verschafft hat. Und nun wird die nackte Autorität des Monarchen der Rettungsanker des Redlichen im Sturm der Parteien [2])." Auch die „hohe Macht" dieses neuen fadenscheinigen Helden wird nicht „vom Missgeschick" erreicht, sondern tritt siegreich über alle seine Feinde und von Cranmer glorificirt von der Bühne ab.

Auch die inhaltliche Recapitulation, welche Shakespeare in seinem Prolog mit Rücksicht auf die Erwartungen seiner Zuhörer anstellt, beweist, dass der Schlussact ihm gänzlich fremd ist. Es schweben ihm vier Klassen von Zuhörern vor Augen: erstens ein Liebhaber hochtragischer Scenen: „Der möge weinen hier nach Herzenslust" — ein anderer Zuhörer, dem historische Wahrheit höher steht als die Unterhaltung durch Phantasiegebilde: „Er sieht hier Wahrheit" — eine dritte Klasse will sich an Prunkaufzügen ergötzen: „Sie auch sollen sich sattsam . . . für ihren Schilling in zwei Stunden laben" — zur letzten Klasse gehören, „die nur Lust an zot'gen Spässen haben und Schildgeklapper": „Die täuschen sich."

Was hier den verschiedenen Zuschauern verheissen wird, findet man in den ersten vier Acten treulich durchgeführt. Die tragischen Scenen von Buckingham, Wolsey und Katharina er-

1) Sh's dram. W. 4, 5.
2) A. a. O. 1, 420.

regen das Mitleid; es wird nur historische Wahrheit geboten; ferner sehen wir den feierlichen Aufzug zu der Ehegerichtssitzung in Blackfriars und den noch pompöseren Krönungszug; dagegen vermisst man alle „zotigen Spässe.“ Anders verhält sich die Sache mit dem 5. Acte. Er widerspricht dem Prolog in allen vier Punkten. Keine Scene des letzten Actes flösst Mitleid ein; die Schlussscene verletzt gröblicher Weise die historische Wahrheit. Allerdings sehen wir einen prunkvollen Taufzug. Das ist aber des Guten zu viel. Der Dichter hat nur „einen oder (als Maximum) zwei“ solcher Aufzüge verheissen und sein Versprechen bereits im 2. und 4. Act vollkommen gelöst; mithin geht der Taufzug im 5. Act über seine Intentionen hinaus. Endlich enthält dieser letzte Act in hellem Widerspruch zu dem Prolog eine ganze Scene von „zotigen Spässen“ und Witzen aus der Bedientenstube. Der zweite und letzte Punkt verdient noch eine nähere Beleuchtung.

Der Dichter, der uns durch den ursprünglichen Titel seines Dramas versichert, dass „alles“ ohne Ausnahme „wahr“ sei, wiederholt in dem Prolog sogar dreimal, dass er nur historische „Wahrheit,“ „lautere,“ „unvermischte“ Wahrheit erzähle. Nichts soll die Meinung trüben,

„dass wahrheitstreu wir unsern Zweck betreiben.“

Und in der That lässt er in den vier ersten Acten seine Muse „mit unerbittlicher Wahrheitsliebe [1],“ „mit naiver, für den Leser des XIX. Jahrhunderts wahrhaft erschreckender Treue [2],“ mit „gewagter Freimüthigkeit [3]“ das historische Richteramt walten. Aber im letzten Acte weicht er auf einmal von seinem Vorsatze, von der verheissenen Wahrheit ab. König Heinrich VIII. spielt hier eine ganz andere Rolle wie vorher, Thomas Cranmer „war nicht ganz der edle, liebevolle, christliche Charakter, wie er sich hier zeigt [4].“ Das möchte noch hingehen; schlimmer aber ist, dass Shakespeare in offenbare „Schmeichelei [5]“ verfällt und die Strafe für die Verleugnung der Wahrheit zu tragen hat: „Auch an ihm, vielleicht dem grössten Dichter aller Zeiten, musste es sich bewähren, dass die Kunst

1) Hertzberg a. a. O. 12.
2) Kreyssig a. a. O. 439.
3) A. W. v. Schlegel W. 6, 302
4) Ulrici, Sh's dram. Kunst 713
5) A. W. v. Schlegel a. a. O.

nie ungestraft schmeicheln darf, auch da nicht, wo sie wie hier an Elisabeths Charakter, ihrer glücklichen ruhmreichen Regierung, einen so guten Entschuldigungsgrund hatte [1]." Hier sind nur zwei Unterstellungnn möglich: entweder hat der Dichter im guten Glauben oder gegen seine bessere Ueberzeugung gehandelt. Shakespeare's Genie und sein Charakter schliessen aber beides aus. Es erübriget daher nur, diese unwürdige Schmeichelei und den ganzen 5. Act als unächt zu verwerfen.

Shakespeare hat die Königin Elisabeth und ihr Regiment gekannt und durchschaut. Oder ist es möglich, dass dieser „Herzenskündiger," der durch sein unvergleichliches intuitives Talent aus Einer charakteristischen Handlung den ganzen Mann, aus Einem geschichtlichen Vorgange den Geist der ganzen Zeit zu reconstruiren, der trotz seiner bescheidenen Hilfsmittel seinen historischen Dramen den Stempel der Wahrheit so tief aufzudrücken vermochte, dass nach dem Urtheile seiner Landsleute der Werth seiner Historien für die Erkenntniss der englischen Geschichte mit dem ihm als Dichter zuerkannten Lorbeerkranze rivalisirt — ist es möglich, dass ein solcher Mann die Königin, mit der er fast 20 Jahre lang in ein und derselben Stadt gelebt, in deren Geheimnisse er durch seine Verbindungen eingeweiht sein konnte und musste, Cranmer's Lobhudeleien im guten Glauben niedergeschrieben habe?

Dem Erfolge aber gegen die bessere Ueberzeugung zu huldigen, das untersagte ihm sein Gewissen und die Charakterstärke, von der er gerade in unserm Drama eine Probe abgelegt, die uns mit Staunen erfüllt. „Schön, gut und wahr [2]" — das ist das Ideal, welches ihn entzückt; unwahre Tendenzschriftstellerei war ihm bis zum Tode verhasst.

Müd alles dessen, wünsch' ich Todesruhe —
Wie: das Verdienst zu seh'n im Bettlerkleid
Und dürft'ges Nichts in prunkendem Gethue
Und reinste Treu' verletzt durch falschen Eid
Und gold'ne Ehr' auf's schändlichste verschwendet
Und Jungfrau'ntugend roh zu Fall gebracht
Und recht Vollkomm'nes ungerecht geschändet

---

1) Ulrici 714 f.
2) Sonett 105.

Und Kraft geschwächt im Dienste lahmer Macht
Und Wissenschaft im Banne der Gewalten
Und Kunst in Narrheits doctorlicher Hut
Und Einfalt für Einfältigkeit gehalten
Und Bös als Herr bedient vom Knechte Gut. Sonett 66.

Cranmer's Prophezeiung entspricht vollkommen den Liebhabereien Elisabeths und ist eine treue Copie der Lobeshymnen, mit denen die zeitgenössischen Dichter diese Fürstin zu besingen pflegten. „Die grosse, kluge und gelehrte Königin Elisabeth, bemerkt Bodenstedt[1]), war zugleich die eitelste, eingebildetste Frau, welche jemals Reifröcke, hochgeblähete Steifkragen und Puffärmel getragen. So gesucht einfach sie in Wesen und Kleidung in ihrer Jugend war, so gespreizt, pomphaft und überladen erschien sie in den reiferen Jahren ihres Lebens. Ihre Ansprüche und eiteln Einbildungen vermehrten sich in demselben Grade, wie ihre wirklichen Reize sich verminderten. Um ihr zu gefallen, bedurfte es eines Aufgebotes von Schmeichelei, wie dergleichen heutzutage von jeder halbwegs verständigen Fürstin, und wäre sie noch so schön, entweder als Narrheit belächelt oder als Beleidigung bestraft werden würde. Der ganze Olymp wurde entvölkert, um eine annähernde Vorstellung von Elisabeths wunderbaren Reizen und Vorzügen zu geben, und nicht blos die armen Poeten, welche um ihre Gunst buhlten, sondern auch die Sprösslinge der mächtigsten Geschlechter, die ersten Würdenträger im Staate mussten zu so groben Mitteln greifen, um die nach Schmeicheleien lechzende Königin bei gnädiger Laune zu erhalten. . . Damals war ein solcher Ton aber an der Tagesordnung und nur der einzige Shakespeare machte auch hierin wie in allem eine rühmliche Ausnahme.“ Auch bei dem Tode der Königin bildete er eine Ausnahme. Während die dichterischen Zeitgenossen über dem Grabe der Verstorbenen ihre Elegien sangen, verstummte Shakespeare's Muse und musste er sich wegen dieses Stillschweigens eine öffentliche Rüge gefallen lassen. Allerdings war es in hohem Grade auffällig, dass „der süsse Schwan von Avon,“ wie ihn Ben Jonson nannte, dass „der honigströmende Shakespeare,“ „der ausgezeichnetste unter den englischen Dichtern“ in der Comödie und Tragödie, in dessen „feingefühlter Redeweise die Musen sprechen würden,“ wenn sie englisch sprächen, wie Francis Meres einige

1) Shakespeare's Zeitgenossen 3, 12 ff.

Jahre vorher (1598) geschrieben, bei diesem Anlass sich in so tiefes Schweigen hüllte. Man versteht und weiss nicht, was ihn dazu bestimmen konnte, wenn er es ist, der entweder gleichzeitig oder zehn Jahre später, nicht in ironischem Sinn, sondern im Ernste die Schmeicheleien Cranmer's gedichtet und sich wenigstens dieses eine Mal unter die Schaar der Schmeichler gestellt hätte. Dagegen spricht aber alles: nicht nur seine Wahrheitsliebe, sondern auch die seiner Familie schuldige Achtung, die Gefühle der Freundschaft und seine religiöse Ueberzeugung.

„Noch in der Wiege verheisst dieses Königskind dem Lande tausendfachen Segen.“ Für alle gleichzeitigen und nachfolgenden Fürsten stellt Cranmer die Königin Elisabeth „als Muster“ hin; an „Weisheitsdrang“ muss ihr selbst die Königin von Saba den Vorrang einräumen. Die Geschichte corrigirt diese masslosen Lobsprüche und belehrt uns, welcher Bruchtheil von den glänzenden Erfolgen ihrer Herrschaft auf Rechnung der Königin zu schreiben sei. „Sie hat bekanntlich, bemerkt F. C. Schlosser, den Ruhm ihrer Regierung besonders der Standhaftigkeit zu verdanken, mit welcher sie ihre beiden ausgezeichneten Minister, den uneigennützigen, arm gestorbenen Walsingham und den boshaften und gewissenlosen Cecil oder Lord Burleigh, in ihren Stellen erhielt und sich die Ehre der Politik dieser Männer aneignete. Beide Minister hatten jedoch stets mit den Günstlingen und Wüstlingen zu kämpfen, welche Elisabeth aus weiblicher Schwäche zu den wichtigsten Geschäften gebrauchte. Die Erzählungen von der Galanterie des Grafen von Leicester und des Grafen von Essex nehmen in Elisabeths Geschichte einen ebenso grossen Raum ein, wie die Erzählungen von der Eifersucht und dem Neide der durch die Natur wenig begünstigten und langweilig gelehrten Königin gegen die schöne und lebhafte Maria Stuart[1].“

Ein wahrer Hohn auf die Geschichte sind folgende Verse:

Von eigner Reb' umschattet,
Speist friedlich jeder dann, was er gepflanzt,
Und singt ein heitres Lied mit seinen Nachbarn.

Die Furcht und Unsicherheit der Unterthanen konnte kaum grösser sein als unter ihrem Regiment. Spione, so versichert

1) F. C. Schlosser's Weltgesch. 13, 420.

Lingard, „durch den zu hoffenden Lohn gereizt, besuchten die Häuser der angesehensten Katholiken, gaben sich für vertraute Agenten Maria's oder ihrer Freunde aus, überbrachten falsche Briefe, um Antwort zu bekommen, und trachteten durch alle möglichen Kunstgriffe die geheimen Gesinnungen der Menschen zu erforschen und sie zu Verbrechen zu verleiten. Camden sagt, dem treuesten und behutsamsten Unterthan sei es schwer gewesen, den ihm gelegten Schlingen zu entgehen [1]." „Es ist schauderhaft, bemerkt Schlosser kurz und bündig, in den englischen Geschichtsbüchern die Zahl der Hinrichtungen zu lesen, welche von 1581 an bis 1593 bald Katholiken, bald fanatische Puritaner trafen [2]." Insbesondere wurden die gegen die Katholiken erlassenen Gesetze im Anfange der neunziger Jahre „mit beispielloser Strenge vollzogen; die Blutgerüste trieften oft von dem Blute von Priestern, die als Verräther hingerichtet wurden; in mehreren Grafschaften wimmelten die Gefängnisse von Recusanten, welche alten adeligen Familien angehörten, und die neugeschaffenen Geldstrafen und Verwirkungen wegen Religionsvergehen wurden ohne Schonung eingetrieben [3]." Das Jammern der Beraubten, das Seufzen der Gefangenen und das Stöhnen der zum Blutgerüste geschleppten Opfer — das sind „die heitern Lieder," welche der Nachbar mit dem Nachbar wechselte.

Es sei nur noch ein Punkt berührt, der wie zur Verhöhnung der Wahrheit erfunden scheint. Cranmer prophezeit:

> Wer ihr nah,
> Lernt von ihr selbst den rechten Pfad der Ehre
> Und sucht auf ihm die Grösse, nicht im Blut —

und schliesst endlich:

> Doch sie muss sterben — muss,
> Da sie die Heil'gen fordern; doch als Jungfrau,
> Als unbefleckte Lilie steigt sie nieder
> Zur Gruft.

Ueber diesen Punkt sagt der sonst vorsichtige Lingard: „Gegen ihr erstes Parlament hatte sie den Wunsch geäussert,

---

1) Gesch. von England übersetzt von Frhr. v. Salis 8, 174.

2) A. a. O. 415. Vgl. Dr. Challoner's Denkwürdigkeiten der Missionspriester und anderer Katholiken, die in England der Religion wegen den Tod erlitten haben. Uebersetzt von Dr. W. Junkmann. Paderborn 1852.

3) Lingard 8, 173 f.

in ihrer Grabschrift die „jungfräuliche Königin" genannt zu werden; allein das Weib, welches die Schutzwachen der Keuschheit verachtet, muss sich gefallen lassen, auch deren Ruf zu verlieren. Bald gab ihre Vertraulichkeit mit Dudley Anlass zu ehrenrührigen Gerüchten. Anfangs waren diese ihr unangenehm, bald aber machte die Leidenschaft sie unempfindlich; sie gab im Angesichte des ganzen Hofes ihm, der für ihren Buhlen galt, eine an ihr Schlafgemach stossende Wohnung und bewies durch diesen unanständigen Schritt, wie gleichgiltig gegen ihren Ruf und wie unzugänglich für Scham sie geworden war. Allein wenn auch der begünstigste, galt Dudley doch nicht für den einzigen Liebhaber: zu seinen Nebenbuhlern zählte man Hennage, Hatton, Raleigh, Oxford, Blount, Simier und Anjou und man glaubte, ihr ausschweifender Lebenswandel dauere auch dann noch fort, als das Alter schon das Feuer der Begierde gedämpft hatte. Der Hof ahmte das Beispiel der Monarchin nach. Es war nach Faunt ein Ort, wo alle Abscheulichkeiten im höchsten Grade herrschten, oder nach Harrington, wo es keine andere Liebe gab als jene des geilen Gottes der Galanterie, Asmodäus [1]."

So lautet das Urtheil der Geschichte über diese „unbefleckte Lilie," in deren Nähe jeder „den Pfad der Ehre" lernte.

Wohl wären noch einige andere Punkte der Cranmer'schen Schmeichelei mit den Thatsachen der Geschichte zu vergleichen. Die angeführten reichen aber vollkommen aus und ebnen den Weg zu dem Schlusse: Shakespeare hat diese Thatsachen, dieses Treiben des Hofes und seiner Königin, diese öffentlichen Geheimnisse als Zeitgenosse genau gekannt und zu würdigen verstanden wie kein anderer. Wäre er daher der Verfasser des letzten Actes von ‚Heinrich VIII.', dann hätte er der Wahrheit und Tugend gegen seine Ueberzeugung in's Antlitz geschlagen im Widerspruch mit der ihm eigenen Wahrheitsliebe, im Widerspruch mit der in dem Prolog wiederholt gegebenen Verheissung, in diesem Stücke nur lautere Wahrheit bieten zu wollen — ein Versprechen, das er in den ersten vier Acten mit „beispielloser Freimüthigkeit [2]" eingelöst hat.

Die berühmte Stelle: God shall be truly known, welche

1) Gesch. von England 8, 419 ff. Vgl. Ulrici Sh's dram. Kunst 164.
2) Kreyssig 1, 436.

von gewissen Shakespeare-Freunden mit Sperrdruck hervorgehoben wird, bedarf noch einer näheren Beleuchtung. Der Context gibt leider über die Bedeutung dieser Worte keinen Aufschluss, denn sie stehen merkwürdiger Weise zwischen dem „heitern Lied" der Nachbarn und „dem Ehrenpfad" in der Umgebung der Königin Elisabeth. In absolutem Sinne aufgefasst wollen sie nicht mehr sagen, als Gott werde getreulich, in Wahrheit erkannt, d. h. auch die religiösen Pflichten werden unter Elisabeth's Regierung gewissenhaft wahrgenommen. In dieser Auffassung ist die Stelle zu dem Zwecke, Shakespeare für einen protestantischen Dichter zu erklären, nicht zu gebrauchen. Delius will aber hier „eine Hindeutung auf die unter Elisabeths Regierung durchgeführte Reformation" erblicken und M. Moltke's Volksausgabe von Shakespeare's Werken gibt diesem Gedanken auch in der Uebersetzung durch Einschaltung von zwei Wörtchen einen bestimmten Ausdruck:

Die Gottheit wird man dann erst wahr erkennen.

Diese Uebersetzung geht jedenfalls zu weit. Nie und nimmer durfte Cranmer zwischen allen seinen Schmeicheleien dem theologischen König Heinrich VIII. die tolle Beleidigung an den Kopf werfen, dass unter ihm noch die katholische „Abgötterei [1]" herrsche und erst unter Elisabeth die rechte Gottesverehrung und das wahre Christenthum Platz greife. Ueberdies hätte Cranmer durch eine solche Anspielung ein Selbstbekenntniss in der kurz zuvor gegen ihn erhobenen Anklage wegen Ketzerei abgelegt. Shakespeare hätte ihn gewiss nicht dergestalt aus seiner Rolle fallen lassen. Der Verfasser dieser Schmeicheleien scheint das Elogium vor Augen gehabt zu haben, welches der erbärmliche König Jakob seiner Vorgängerin Elisabeth in der Westminsterabtei setzen liess: „Sie war die Mutter ihres Landes, Schützerin von Religion und Wissenschaft . . . Sie war

1) Bei Krönung Eduard VI. sagte Cranmer in seiner Ansprache, es sei seine Pflicht, „als Gottes Amtsverweser und Statthalter Christi darauf zu sehen, dass Gott verehrt, die *Abgötterei* vernichtet, die Tyrannei des Bischofs von Rom gestürzt und die Bilder abgeschafft würden." Und als Kaiser Ferdinand für seinen Sohn Carl um die Hand der Königin Elisabeth bat und nur auf einer Privatkapelle für ihn und dessen katholische Dienerschaft bestand, erhielt er die Antwort, das Gewissen der Königin gestatte ihr nicht, einen *abgöttischen* Cultus zuzulassen. Lingard 7, 11. 340.

geschmückt mit allen Vorzügen des Geistes und des Körpers, reich an allen Auszeichnungen ihres Geschlechtes. Unter ihrer Regierung ward die Religion auf ihre ursprüngliche Reinheit zurückgeführt; der Friede dauernd hergestellt . . . Sie war eine Regentin von höchster Staatsweisheit, 45 Jahre lang eine tugendhafte und wahrhaft fromme Königin[1]." Auffallender Weise fehlt nur der Ehrentitel der „jungfräulichen Königin," auf den sie am eifersüchtigsten war. Offenbar scheute man sich, durch dieses Prädikat den Hohn des Publikums herauszufordern.

Es erübriget noch ein Punkt, durch den der 5. Act mit dem Prolog in Widerspruch steht. Gleich im Eingang desselben erklärt der Dichter, dass er nichts „zum Lachen" bringe, sondern „Scenen voll Adel, dass das Aug' euch quillt," „einen Gegenstand," der „das Mitleid" und die Thränen herausfordert. Ferner erklärt er, dass alle enttäuscht werden, „die nur Lust an zotigen Spässen haben."

Dem widerspricht die ganze Scene im Schlossgarten (5, 3), wo der Schlosspförtner und sein Knecht den herbei geströmten Londoner Pöbel mit „Schurken" und „Flegel" tractiren und die Lachmuskeln der Zuhörer beständig in Bewegung setzen durch ihre Witze über den Kupferschmied, dessen Umgebung beim Anblick seiner glühenden Nase eine Hitze fühlen musste, als lebte sie unter dem Aequator; über das Posamentierweib, welcher „ihr gehäckelter Suppennapf" vom Kopf fiel; über den limbus Patrum, wie das Arrestlocal genannt wird, in dem einige der verhafteten Jungen „die nächsten drei Tage tanzen werden und zum Abschiedsschmaus was Warmes kriegen sollen, wobei ihnen zwei Büttel einschenken" u. a. Diesen seitenlangen Witzen und Possen sind endlich noch „zotige Spässe" eingeflochten, so dass der Dichter als Lügner erscheint, wenn er im Prolog erklärt, dass diejenigen sich täuschen, die derartiges erwarten.

3. Wir gehen nun zum Epilog über. Prolog und Epilog werden erst nach Vollendung eines Stückes geschrieben. Im Prolog zählt Shakespeare vier Gattungen von Zuhörern auf. Um dieses Rechenexempel nicht über das von der Poesie gesteckte Mass auszudehnen, verlegt er zwei weitere Gattungen in den Epilog. Betrachten wir zunächst die letzte Gattung:

---

1) Vgl. Hager 6, 460.

Ein andrer will recht boshaft spitzig
Die Stadt verhöhnt sehn und dann schrei'n: „Wie witzig!"
Auch das ist nicht geschehn.

Dies ist allerdings in den ersten vier Acten nicht geschehen, wohl aber in der Schlosshofscene des 5. Actes. Diese ist „aus der Gegenwart gegriffen," um mich der Worte von Delius zu bedienen. Hier werden „die Jungen" aus Shakespeare's Zeiten haranguirt, „die in den Schauspielhäusern trommeln und sich um angebissne Aepfel schlagen" (5, 3). Hier wird, was nach dem Epilog nicht geschehen soll, die Stadt London, werden „die Londoner Bürger in ihrem Leben und Treiben persiflirt," nämlich die Puritaner in „der Trübsalsherberge auf Towerhill" und „ihre theuren Brüder, die Lieben von Limehouse [1])." Der erwähnten Gattung von Zuhörern wird Gelegenheit genug geboten, um zu rufen: „Wie witzig!"

Der ganze Epilog, so eigenthümlich und originell, wie kaum ein anderer, ist unverständlich, wenn das Stück mit dem 5. Acte endet; passt aber vortrefflich, wenn der 4. Act den Schlussact bildet.

Diese Sätze sollen näher begründet werden. Der Dichter beginnt:

Zehn gegen Eins! Nicht allen hier gefällt
Dies Stück.

Er zählt dann zwei Gattungen von Zuschauern auf, denen es nicht gefalle: erstens diejenigen, welche durch den Zinkenlärm wider Willen in ihrem Mittagsschläfchen gestört wurden; zweitens diejenigen, welche vergebens eine Persiflage der einen oder andern Londoner Bevölkerungsschichte erwartet. Dagegen rechnet er auf die milde Verfassung und Gemüthsart (merciful construction) guter Frauen, „wie hier wir eine zeigten," durch deren Einfluss er auch den Beifall der „besten Männer" zu erlangen hofft.

„Zehn gegen Eins" wettet der Dichter — so sicher ist er — dass das Stück nicht gefalle. Den wahren Grund seiner Befürchtung gibt er nicht an. Die Störung des Mittagsschläfchens

1) Die Mitglieder des frommen Conventikels am Limehouse, bemerkt Delius, waren theure Brüder der Genossenschaft, die ihr Erbauungslokal auf dem Platz am Tower hatte und sich Tribulation nannte.

und der Mangel der Persiflage der Mitbürger bilden offenbar nicht den wahren Grund des Missfallens, sollen ihn vielmehr mit gutem Humor verdecken. In der That ist auch kein Grund zu diesem Missfallen vorhanden, wenn der 5. Act den Schluss bildete. Shakespeare hat es in seiner Glanzperiode gedichtet, das Bild der Königin Katharina gehört zu dem Schönsten, was je aus der Feder eines Schauspieldichters geflossen; der 5. Act mit Cranmer's Rechtfertigung, der witzigen Schlosshofscene, dem pompösen Taufzug, der mysteriösen Verherrlichung der Königin Elisabeth und der von ihr durchgeführten englischen Reformation musste ja das Londoner Theaterpublikum, für das Shakespeare geschrieben und das er nach seiner Musterung der Zuschauer allein im Auge hatte, in hohem Grade entzücken. Denn die Gründe, auf welche der von den gelehrten Kritikern gegen dieses Stück erhobene Tadel sich stützt, wovon später die Rede sein wird, finden auf Shakespeare's Theaterpublikum offenbar keine Anwendung. Kurz, man weiss sich diesen Epilog nicht zu erklären, wenn das Stück mit dem 5. Acte schliesst.

Die ganze Situation ist aber eine total verschiedene, wenn der 4. Act den Schluss bildet. Dann endet das Stück mit hochtragischem Ernste. Buckingham, Wolsey, zuletzt die Königin Katharina — alle Helden „ereilt vom Missgeschick.“ Dann tritt die Stimmung ein, welche der Dichter am Schlusse des Prologs ankündet:

Und könnt ihr dann noch lustig sein, so mag
Man weinen selbst an seinem Hochzeitstag.

Dann zeigt sich, wie richtig schon Schlegel, obgleich er den 5. Act dem Shakespeare zuschreibt, geurtheilt hat, wenn er sagt: „Katharina ist eigentlich die Heldin des Stücks . . . . Der wahre Schluss ist Katharinas Tod [1].“ Die Heldin unterliegt, unterliegt der Lüsternheit eines Königs. Wie aber die christlichen Martyrer durch ihren Tod über die heidnischen Tyrannen triumphiren, so ist auch Katharinas Tod ein Triumph der Tugend, ein moralischer Sieg des katholischen Princips, das sie vertritt. Den König und Anna Bullen, deren Charakter sich für Heldenrollen nicht eignen, lässt der Dichter, nachdem sie in Nebenrollen ihre Schuldigkeit gethan, als der Beachtung nicht weiter würdig vom Schauplatz verschwinden.

1) A. W. v. Schlegel's W. 6, 301 f.

Es ist klar, dass das Stück mit einem solchen Schluss, mit einer solchen Tendenz nicht gefallen konnte. Man kann sich leicht vorstellen, dass das damalige Londoner Theaterpublikum, das Shakespeare genau kannte, über diese Verklärung der Königin Katharina erstaunt, durch diesen Schluss in seinen Erwartungen enttäuscht sein musste und sich nicht zu Beifallsklatschen bewegen liess. Der Dichter hat dies wohl gefühlt und diesem Gefühle im Epilog durch seine Wette den entschiedensten Ausdruck gegeben. Vergeblich erwartet man von ihm die Angabe eines Grundes für dieses Missfallen. Er konnte und durfte dieses Geheimniss nicht lüften. Vielmehr geht er dazu über, durch guten Humor (Störung im Mittagsschläfchen) den üblen Eindruck zu verwischen. Schliesslich setzt er sein „einziges Glück“

> Auf güt'ge Nachsicht sanft gestimmter Frau'n;
> Denn eine solche sah'n sie hier [1]).

Von ihnen konnte er eher annehmen, dass die Sympathie für die eine edle Gestalt ihres Geschlechtes den Sieg über religiöse Voreingenommenheit davontragen würde.

Shakespeare hat es wohl gefühlt, dass er keinen Beifall finden, vielmehr Anstoss erregen werde, hat es aber dennoch gewagt, Katharinas Tod zum Schlussact zu machen, wie Prolog und Epilog, die dem 5. Act ganz fremd gegenüber stehen, beweisen. Was aber Shakespeare gefühlt, das fühlten auch seine Kritiker. Schlegel bittet für ihn gleichsam um Verzeihung, „dass er uns eine Schmeichelei gegen die grosse Elisabeth für eine glückliche Auflösung gibt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessin und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig geniessen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freimüthigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakespeare täuschte sich selbst gewiss nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluss ist Katharinas Tod,

---

1) „d. h. die Königin Katharina.“ Delius hält diese erklärende Bemerkung in seiner Shakespeare-Ausgabe für nöthig. In der That muss nach all den Vorgängen des 5. Actes, wo von zwei andern Königinnen, Anna und Elisabeth, die Rede ist, die Erinnerung an die Königin Katharina dem Zuhörer fast entschwunden sein. Schliesst das Stück aber mit dem 4. Act, dann hat der Dichter sich deutlich genug ausgedrückt.

den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat[1]." Wie aber, wenn Shakespeare noch freimüthiger gedacht, als seine Kritiker ihm zugestehen wollen, wenn er, der besonders in diesem Stücke seine Feder dem Dienste „der Wahrheit" geweiht, „theatralisches Blendwerk" mit Verachtung von sich gewiesen! Nur Stümper nehmen ihre Zuflucht zu Blendwerk, der wahre Künstler hat dies nicht nöthig. Er versteht es, ächtes Material fügsam und geschmeidig für alle seine Zwecke zu machen und vor allen Shakespeare in seiner Glanzperiode.

4. Der von Schlegel angedeutete Anachronismus fällt dann weg, wie nicht minder der noch viel grössere, der in der Anklage und Freisprechung Cranmer's (5, 2) liegt und schon von Hertzberg hervorgehoben wird. „Dem Dichter ist an dieser Stelle, sagt er, die er aus Fox's Martyrologium entlehnte, so viel gelegen gewesen, dass er um ihretwillen einen der bedeutendsten Anachronismen sich erlaubt hat, den dieses Stück aufweist. In der That nämlich hat diese Anklage und Freisprechung Cranmer's erst zehn Jahre nach der Vermählung Heinrich's mit Anna Bullen statt gehabt[2]. Aber ihre Einführung war nothwendig, um neben der Wehmuth über den Untergang der ehrwürdigen katholischen Kirche das frohe Bewusstsein der Segnungen zu Geltung zu bringen, welche die befestigte Herrschaft der reineren Lehre mit der Sicherheit gegen die entsetzlichen Ausschreitungen ihrer entarteten Vorgängerin über England verbreitet hatte[3]." Derartige Reflexionen mögen für den Director des Globustheaters ganz zutreffend sein, nur nicht für Shakespeare. Nirgends gibt dieser auch nur die leiseste Andeutung von diesen „entsetzlichen Ausschreitungen," von dieser „entarteten Vorgängerin," er sucht vielmehr, wie wir gesehen haben, gerade in jenen Institutionen, welche man

1) A. W. v. Schlegel W. 6, 302.

2) Das Verfahren gegen Cranmer, bei dem Cromwell handelnd auftritt und mit dem die kreissende Bullen in Verbindung gebracht wird, fand 1543 statt. Damals aber ruhte der enthauptete Cromwell schon seit drei und die enthauptete Anna schon seit sieben Jahren im Grabe, und hatte Heinrich inzwischen eine dritte Frau durch den Tod verloren, von einer vierten sich scheiden, eine fünfte hinrichten lassen und eine sechste geheirathet.

3) Einleitung zu Heinrich VIII. S. 17 f. Vgl. Kreyssig's Vorles. 1, 442, der mit einer gewissen Reserve denselben Gedanken ausspricht.

unter die „entsetzlichen Ausschreitungen“ zu setzen pflegt, mit Vorliebe seine Ideale. Speciell in diesem Stück weicht er, wie bemerkt, von Holinshed ab, wo dieser für den Protestantismus Partei ergreift, und weiss durchaus nichts von dem „frohen Bewusstsein der Segnungen“ „der reineren Lehre,“ von „allgemeiner Freude [1]),“ sondern verspricht nur „weherfüllte Scenen,“ nimmt nur „Mitleid“ und Thränen in Anspruch, führt nur „vom Missgeschick ereilte“ Helden vor, bei deren Anblick man so wenig „froh“ und „freudig“ gestimmt sein kann, als man an seinem Hochzeitstag zu weinen pflegt.

5. Auch die benutzte Quelle spricht nicht für die Aechtheit des 5. Actes. Holinshed ist Shakespeare's Quelle, wie für alle seine Historien, so auch für die ersten vier Acte dieses Stückes. Dagegen hat der Verfasser des 5. Actes das Martyrologium von Fox zu Rathe gezogen, und der Geist dieses Buches ist auch auf diesen Act übergegangen. So bemerkt z. B. Hertzberg zu der zweiten Scene: „Es haucht uns in dieser Scene aus den gleissnerisch-tückischen Reden der ketzerriechenden Prälaten der ganze wölfische Ingrimm an, der in der Schreckenszeit der blutigen Maria durch Folterkammern und Scheiterhaufen Sättigung suchen sollte.“ Das ist nicht Shakespeare's Geist. Je grimmiger diese Scene ist, desto entschiedener muss man sie ihm absprechen, der nicht ein Dichter des Fanatismus, sondern der Gnade und Barmherzigkeit ist und die Rolle des Esels, der dem todten Löwen, der todtgehetzten katholischen Kirche Englands, einen Fusstritt versetzt, unter seiner Würde hielt.

6. Wer die Scenen des fünften Actes mit Aufmerksamkeit liest, vermisst ferner eine Eigenthümlichkeit des Stiles des „süssen Schwanes vom Avon.“ Taine schildert uns dieselbe mit folgenden lebhaften Worten: „Shakespeare's Phantasie ist üppig und masslos; er überhäuft alles, was er schreibt, reichlich mit Metaphern; jeden Augenblick verwandeln sich bei ihm die abstracten Gedanken in Bilder. Eine Reihe von Gemälden löst sich an seinem Gehirne los; er braucht sie nicht zu suchen, sie kommen von selbst, drängen einander in seinem Geiste ... Gemälde auf Gemälde, Bild auf Bild copirt er unaufhörlich die

---

1) A. W. v. Schlegel a. a. O.

seltsamen, glänzenden Visionen, die in seiner Phantasie eine die andere erzeugen und sich massenweise ansammeln [1])." Dazu kommt noch eine erstaunliche Concentration seiner Gedankenfülle. Norfolk's Bericht über das Festgepränge bei der Zusammenkunft der Könige Heinrich VIII. und Franz I. bei Arden, gleich im Eingange unseres Drama's, kann als glänzender Beleg für diese Stilcharakteristik dienen. Von Vers zu Vers streiten sich hier die kühnsten Bilder um den Vorrang:

Fast schien's, dass Pomp, bisher ein Hagestolz,
Sich jetzt vermählt und über seinen Stand!
Der nächste Tag war stets des frühern Meister,
Bis sich die Wunder aller in dem letzten
Vereint. Goldflimmernd wie ein Heidengott
Strahlte der Franzmann heut die Briten nieder;
Die machten morgen Engelland zu Indien.
Ein Demantschacht stand jeder Mann; die Zwergschaar
Der Pagen glich den Cherubim an Glanz:
Die Damen, ungewohnt der Mühen, schwitzten
Unter der stolzen Last. Die Anstrengung
Vertrat die Schminke. Dieses Maskenfest
Hiess unvergleichlich, doch die nächste Nacht
Macht' es zum Narr'n und Bettler.

Wer erkennt hier nicht Shakespeare's Phantasie, die leicht und rasch wie eine Schwalbe dahinfliegt und mit dem scharfen Blicke eines Adlers die entlegensten Gebiete gleichzeitig überschaut? Ungezwungen und ungesucht vereinigt er hier in 14 Versen mehr denn 20 Metaphern. „Die Metapher ist nicht seine eigenmächtige Laune, sondern die Form seines Denkens [2])." Vermöchte man eine einzige solche Stelle in den Scenen des 5. Actes aufzuweisen, dann wäre jeder Zweifel über den Verfasser beseitiget. Diejenigen, welche den 5. Act für unächt halten, können, noch weitergehend, ihre Sache für verloren geben, wenn sich aus sämmtlichen Scenen des 5. Actes eine solche Anzahl von kühnen Bildern zusammenstellen lässt, wie sie Shakespeare hier in wenigen Versen angehäuft hat. In allen diesen Scenen findet sich aber kein einziges Bild, das man mit der meisterhaften Personification des Pompes als „Hagestolz" und Bräutigam, der sich „über seinen Stand vermählt," vergleichen könnte. Um so leichter ist es aber, gleich in der ersten Scene dieses

1) Taine, Gesch. d. engl. Literat. 1, 482.
2) A. a. O. S. 483.

Stückes ein ganzes Dutzend aufzuführen, die an Schönheit und Originalität mit der angegebenen Personification rivalisiren. So z. B. wenn der Dichter den nicht durch Blut und Protection zur höchsten Stelle gelangten Wolsey mit den Worten zeichnet:

Spinnengleich
Zieht sein Geweb' er aus sich selbst und zeigt,
Wie eigenes Verdienst den Weg ihm bahnt.

Oder wenn Buckingham über die Verschwendung seiner Standesgenossen, die an den Prunkfesten bei Arden theilgenommen, klagt:

Mancher brach sein Rückgrat, weil ein Landschloss
Er aufgepackt zu dieser grossen Fahrt.

Oder wenn Norfolk dem klugen, aber leidenschaftlichen Buckingham zuruft:

Wie? Ihr erhitzt Euch?
Fleht Gott um Mässigung! Für Eure Krankheit
Die einz'ge Kur.
Keine Seel' in England
Ist stärker, Euch zu leiten, als Ihr selbst;
Löscht oder dämpft nur mit dem Saft der Klugheit
Der Leidenschaften Feuer.

Bald vergleicht derselbe den Aerger mit „einem hitzigen Ross, das, lässt man ihm den Lauf, sein eigenes Feuer aufreibt;“ bald stellt er Wolsey's gefährliche Macht seinem Freunde Buckingham mit dem unvergesslichen Worte vor Augen:

Seht, da kommt das Riff,
Das ich Euch zu vermeiden rathe!

zwei sich widersprechende Begriffe mit poetischer Freiheit zusammenreimend: nämlich das Kommen des Riffes und dessen Unbeweglichkeit; bald bezeichnet Buckingham einen verrätherischen und unvortheilhaften Vergleich als „Würfling von der alten Hündin Verrätherei,“ „mit so viel Nutzen, wie ein Todter von Krücken hat“ u. s. w.

Diese klassischen Tropen und Bilder allein aus der ersten Scene liessen sich noch leicht vermehren. Hingegen besteht bezüglich der Zahl und des Gehaltes der Metaphern des 5. Actes, die Schlosshofscene ausgenommen, welche einem andern Genre angehört, verglichen mit dem ersten Act, ein solcher Abstand, wie zwischen einem beflügelten Pegasus und einem anständigen

Reitpferd. Allerdings begegnen wir auch im 5. Act manchen metaphorischen Ausdrücken, aber die Zahl derselben ist bedeutend geringer. Wichtiger, ja geradozu auffallend ist es, dass in den ersten beiden Scenen des 5. Actes auch nicht ein einziges neues, irgendwie frappantes Bild zu entdecken ist, sondern nur alltägliche, längst abgedroschene Redensarten von Ausrottung des Unkrautes der Ketzerei, von Sonderung zwischen Spreu und Waizen, von Schmieden des Eisens, dieweil es glüht, vom Zähmen der Rosse durch Gebiss und Sporen, von dem Schwänzeln des Schosshundes u. dgl.[1]).

In der Schlussscene tritt Cranmer als Prophet auf und verherrlicht in einer Vision die Königin Elisabeth und ihre höchst bedeutsame Regierung. Hier wenn irgendwo musste der Dichter sich gedrungen fühlen, den höchsten Flug zu wagen und in diesem feierlichen Schlussmoment alles zu übertreffen, was er bisher geleistet. Den guten Willen erkennt man wohl, aber die Kräfte reichen nicht aus. Je derber die Farben der Schmeichelei aufgetragen sind, desto mehr hätte er sich bestreben müssen, sie durch den Reiz der Poesie glänzen zu lassen. Das ist ihm aber nicht gelungen. Die Tropen und Vergleiche sind zwar zahlreich, aber es steht dem Dichter nur abgenützte, weithergeholte Waare zu Gebote: die Weisheit der Königin von Saba, die Ceder vom Libanon, der in sieben Versen breitgetretene Mythus des Vogels Phönix aus Aegypten[2]) und zweimal sogar die Rebe, von der umschattet jeder ein heitres Lied mit seinen Nachbarn singt — ein Bild, das für England, wo nur die wilde Rebe einheimisch ist, ebenso unwahr erscheint, als der durch dieses Bild geschilderte Frieden und Segen. Ein einziges Bild von der siegreichen Elisabeth macht hievon eine Ausnahme:

Wie ein sturmgepeitschtes Kornfeld
Zittert ihr Feind und hängt das Haupt mit Sorgen.

Dieser Vergleich ist eines Shakespeare würdig, aber er steht nicht nur in der Schlussscene, sondern im ganzen 5. Act ver-

1) Auffällig ist auch, dass der König, der in den vier ersten Acten nur bei seiner Seele, je zweimal bei seiner Ehre und seinem Leben betheuert, im 5. Acte alle Heiligen und die heil. Mutter Gottes sogar dreimal anruft.

2) Dieses Bild scheint aus Marlowe's ‚Dido' entlehnt zu sein. Hier soll die Königin Elisabeth als Phönix aus Dido's Asche zu Roms Verderben emporsteigen.

einzelt da[1]), und eine Blume allein reicht nicht aus zum Frühlingsschmuck eines Gartens.

Um die Aechtheit des 5. Actes zu beweisen, hat man sich speciell auf die Schlosshofscene berufen. Allerdings wird hier naturwüchsiger derber Volkswitz in Shakespeare's Manier von der Strasse auf die Bühne verpflanzt. Um aber wiederzugeben, was die geweckten Köpfe des Londoner Strassenmob zu leisten vermögen, um durch einige wohlfeile Witze über eine rothe Nase und durch einige „zotige Spässe“ das lachende Publikum zu gewinnen, dazu bedarf es keines Genies, wie Shakespeare gewesen, eine solche Aufgabe vermochten auch noch andere, minder begabte Dramatiker zu lösen. Nach Spedding und Hickson ist nicht Shakespeare, sondern Fletcher der Verfasser dieser Scene. Dass sie mit dem Prolog und Epilog in Widerspruch steht, ist bereits erörtert worden.

7. Endlich liefern unsere Gegner zu einem weitern Argumente gegen die Aechtheit des 5. Actes noch reiches Material. Wir denken hiebei an die scharfen Urtheile, welche die begeisterten Freunde Shakespeare's, seine besten Kenner und Bewunderer, gegen ‚Heinrich VIII.‘, dieses letzte historische Drama, gerichtet haben, weil ihm die historische Wahrheit, die poetische Einheit, die ideale Tendenz abgeht. „Der wirklichen offen da liegenden göttlichen Gerechtigkeit der Weltgeschichte, sagt Ulrici, wird unerträglich Hohn gesprochen, wenn wir sehen, wie Heinrich, der Sclave seiner selbstsüchtigen Willkür, Gelüste und Leidenschaften, . . . der noch eben den Herzog von Buckingham, freilich einen unbesonnenen Eiferer, ohne Grund und Recht zum Tode verurtheilt und die liebenswürdige, fromme, höchst edle Gemahlin, deren ganzer Fehler in einem verzeihlichen Stolze auf ihre angeborne, ächte Majestät besteht, aus schnöder, sinnlicher Begier verstossen hat, — wie ein solcher Mensch für so schwere Vergehen mit der Hand der Geliebten und der Geburt eines segensreichen, glücklichen Kindes belohnt wird; wenn wir andern Theils sehen, wie Anna Boleyn, die doch auch im Drama mit schwerer Schuld behaftet erscheint, da sie in den Platz der unrechtmässig vertriebenen Königin sich

1) Shakespeare selbst vergleicht den „wilden und zerzausten, sonst wohlgestalten Bart“ des ermordeten Gloster „den vom Sturm gebeugten Aehren.“ 2 Heinrich VI. 3, 2.

eindrängt, nur als die beglückte, gepriesene Mutter eines solchen Kindes, im vollen Genusse ihres widerrechtlichen Besitzes stehen bleibt. So verfährt die Geschichte nicht. Wir wissen und es war aller Zeit bekannt, dass Heinrich in der Kraft seiner Jahre auf schwerem Krankenlager zufolge seiner geistigen und körperlichen Ausschweifungen, gelinde ausgedrückt, ,in höchst unbequemem Befinden' dahinstarb; wir wissen und es kann nie ein Geheimniss gewesen sein, dass Anna nach kurzem Glücke und nicht ohne Schuld ihr leichtfertiges Leben auf Befehl ihres eigenen Gemahls im Kerker endete [1]." Ist es nicht unedel und unmoralisch, über dem Grabe der aus Frivolität verstossenen Königin Katharina, der eigentlichen Heldin des Stückes, den lüsternen König und seine zur Königin erhobene Maitresse, die Ursache des an Katharina begangenen Verbrechens, in pomphaftem Taufzug triumphiren und den Sieg des Lasters über die Tugend feiern zu lassen? „Solche Vergehen der Poesie an der Wahrheit der Geschichte, so fährt Ulrici fort, rächen sich nothwendig an ihr selbst. Das ganze Drama ist auch poetisch unwahr, ohne Leben, eine künstlerische Missgeburt, weil ihm die innere organische Gestaltung, die sittliche Vitalität fehlt. Es ist kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk, und mithin ohne wahren Geist, eine blosse Scheinexistenz, weil es ohne die alles belebende, organisch bildende und ordnende Grundidee ist. Wo der Schluss, wie hier, gegen Anfang und Mitte in so schroffem, vernichtendem Widerspruch steht, da kann es keine Grundidee, kein Ganzes geben [2]."

Richtiger und schärfer kann die Wahrheit nicht ausgesprochen werden. Wenn aber wirklich der Schluss, d. h. der 5. Act, „in so schroffem, vernichtendem Widerspruch" gegen Anfang und Mitte, d. h. gegen die ersten 4 Acte steht, dann hätte man prüfen müssen, ob dieser widerspruchsvolle Schluss auch von Shakespeare sei; man hätte sich fragen müssen, ob es möglich sei, dass Shakespeare in der Periode seiner höchsten Blüthe eine solche „Missgeburt" habe zu Tage fördern können. Diese Gebrechen müsste er mit seinem Adlerblick noch viel klarer als seine Kritiker überschaut und tiefer als alle seine Freunde empfunden haben. Mit Recht gesteht daher Rud.

1) Shakespeare's dram. Kunst 713 f.
2) A. a. O. 714.

Genée: „Es ist kaum begreiflich, dass ein Dichter wie Shakespeare seine grosse Laufbahn mit einem solchen Stücke abschliessen sollte: Eine Reihe historischer Scenen, denen jeder ethische Mittelpunkt fehlt und deren Hauptperson nach verschiedenen unsittlichen Handlungen — vor allem nach der abscheulichen Verstossung Katharina's — das Stück als beglückter Vater mit der Taufe eines Kindes schliesst.“

‚Heinrich VIII.‘ ist ein wahres Verlegenheitsdrama. Kreyssig (1, 417 f.) wundert sich, dass „die ganze Epoche der Tudors, die glorreiche Regierung Elisabeths eingeschlossen, dem dramatischen Dichter keinen dankbarern Stoff geboten, als diese Mischung von faulen Kabinets-Intriguen, Höflingscabalen und anstössigen Ehe- und Liebesgeschichten, als diese Reihe von Begebenheiten, in denen das Widerwärtige und Verwerfliche vor unsern Augen vorgeht, während das Ruhmvolle, Erhebende in schlecht oder gar nicht motivirte Weissagungen a posteriori verwiesen wird.“ Gewiss hätte der Dichter zur Verherrlichung der Epoche der Tudors keinen ungeeigneteren Stoff wählen können. Selbst Kreyssig wiederholt daher dreimal den Gedanken, dass das Gemälde, „abgesehen von der prophetischen Lobpreisung Elisabeth's,“ „kaum einen Zug von Bedeutung“ enthält, in dem man „nicht ebenso ungezwungen eine Satire als eine Verherrlichung der Epoche der Tudors sehen könnte [1].“ Gleichsam wider Willen hat Kreyssig herausgefühlt, dass diese Weissagungen a posteriori von allen andern hervorragenden Momenten fremdartig abstechen.

Am wunderlichsten und gezwungensten ist die von Gervinus ersonnene Hypothese, um einen einheitlichen poetischen Gedanken in diesen Schwanengesang des britischen Dichters zu bringen. In dem 1603 erschienenen ‚Englands Trauerkleid‘ erinnert Chettle den Shakespeare (unter dem Namen Melicert), „dass seine Muse noch keine Thräne geweint um die, die sein Verdienst so sehr ehrte und ihr Ohr seinen Liedern lieh;“ er heisst ihn der Elisabeth gedenken und „ihren Raub besingen, den jener Tarquin, der Tod, begangen.“ In dieser Absicht habe denn auch Shakespeare die Geschichte des Hauses Tudor gemustert. „Wollte er aber grade der Letzten des Hauses und seiner Zierde, Elisabeth, ein Monument seines Dankes und seiner Ver-

1) Vorles. 1, 419. 426. 430.

ehrung setzen, so führte ihn dies leicht zu deren Mutter, der schönen Anna Bullen, zurück[1]).“

Dieses Monument des Dankes und der Verehrung lässt Gervinus den Dichter nun dadurch errichten, dass er von Elisabeth's Vater nur Schlimmes, von ihrer Mutter nicht viel Gutes[2]), von Elisabeth selbst aber in 4 Acten gar nichts berichtet, sie dann in dem angeflickten Taufzug als Kind über die Bühne tragen lässt und endlich die offenbaren Schmeicheleien, welche nach Gervinus den Schlüssel und Kern des ganzen Stückes bilden sollen, in den langgesponnenen Weissagungen unterbringt, mit denen Cranmer die gleichgiltigen Dankesworte Heinrich's für die Pathengeschenke plötzlich unterbricht, bevor der Vorhang fällt. Zwischen diesen Schmeicheleien findet Gervinus den poetischen Einheitsgedanken ausgesprochen, der dem Stücke zu Grunde liegt, und die verschiedenen Handlungen zu einem Ganzen zusammenbindet. Dieser Einheitsgedanke ist der schon von dem ersten Tudor, Heinrich VII. (Richmond) im Schlussacte Richard's III. ersehnte Friede, welcher Elisabeth, „von den Ihren geliebt und gesegnet, von ihren Feinden gefürchtet macht, der jeden in Sicherheit unter seinem Weinstock geniessen lässt, was er gepflanzt.“ „Zu diesem Wahrzeichen und Merkmal dieser gesegneten Zeit, so fährt Gervinus fort, fügt der Dichter zwei andere bedeutungsvoll hinzu. Gott werde erkannt werden in Wahrheit. Und die Umgebung der Königin werde in ihr den vollkommenen Weg der Ehre lesen und auf ihm ihre Grösse suchen, nicht durch Geburt und Blut. Der endlich durchgekämpfte Friede also, die protestantische Religion und ihre Sicherung und die Geltung des Verdienstes, das wären die drei Dinge,“ die von dem Dichter „in diesem Stücke auf dem Wege des Werdens und Entstehens vorgeführt werden[3]).“ Man hätte sich demnach all die Zwiste, Intriguen und Niederlagen in diesem Stücke, um sie unter den Centralgedanken des ersehnten Friedens zu bringen, als vorbereitende Friedensmass-

1) Shakespeare. Von G. G. Gervinus 2, 328 f.

2) „In der That, sagt Kreyssig, es ist eine besondere Art von Schmeichelei, mit welcher Shakespeare hier Vater und Mutter seiner gepriesenen Fürstin feiert. ‚Heinrich VIII.‘ wäre das letzte Gedicht, dessen Geschichtsauffassung wir einem Hofpoeten unseres Jahrhunderts als Muster empfehlen würden.“ Vorl. 1, 439.

3) Gervinus 2, 330 f.

regeln zu denken, Buckingham's Hinrichtung, Wolsey's Fall, Katharina's Verstossung wären als nothwendige Uebergänge zur Realisirung des Centralgedankens, als prognostische Friedenstauben zu begrüssen. Dass diese Erklärung einfach und ungezwungen sei, wird wohl Niemand behaupten wollen.

So lange es nicht gelingt, eine durchsichtigere Hypothese aufzustellen, wird es besser sein, auf einen einheitlichen Gedanken zu verzichten und in dem Stücke mit Hertzberg nur „eine Gallerie historischer Tableaux von lebendigster Wahrheit" zu erblicken.

Endlich sei noch der von Ulrici aufgestellten und von Hertzberg vertheidigten Meinung gedacht, nach welcher das Stück ein Gelegenheitsgedicht ist, dazu bestimmt, die Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth zu verherrlichen. Aber abgesehen davon, dass deren Vermählung schon am 14. Februar 1613 stattfand und das junge Ehepaar bereits am 20. April England verliess, während ‚Heinrich VIII.' erst am 29. Juni als neues Schauspiel aufgeführt wurde, erscheint es doch höchst bedenklich, um nicht zu sagen ungereimt, ein Hochzeitsfest mit einem Stücke feiern zu wollen, in dem das Glück einer zwanzigjährigen Ehe durch ein schönes Hoffräulein gestört, die rechtmässige Gattin verstossen und ihrem Schicksal unerbittlich überlassen wird, bis sie der Tod von ihrem Grame befreit.

Alle diese Mängel und Bedenken sind wie mit einem Schlage beseitiget, sobald man sich den Schlussact hinwegdenkt und mit Katharina, der eigentlichen Heldin des Stückes, abschliesst, mit der nach Johnson's Bemerkung Shakespeare's Genius erscheint und verschwindet[1]).

8. Der Einwurf, dass nicht nur Shakespeare's Dramen, sondern auch die seiner Zeitgenossen ausnahmslos fünfactig sind, ist ohne Bedeutung, da bekanntlich nicht Shakespeare, sondern seine Herausgeber die Abgrenzung in Acte vorgenommen haben. Zieht man ferner in Betracht, mit welcher Freiheit die Theaterdirectoren mit den Dichterwerken, sobald sie Eigenthum einer Bühne geworden waren, zu schalten und zu walten pflegten, so kann die Hinzufügung des Schlussactes zu Shakespeare's All is true nicht im Mindesten auffällig erscheinen.

---

1) The genius of Shakespeare comes in and goes out with Katharine.

Auch durfte der Dichter in vorliegendem Falle gegen die Fälschung seines Bühnenstückes, bei dem er alles Gewicht auf dessen Wahrheit gesetzt, des delicaten Gegenstandes wegen in der Oeffentlichkeit nicht auftreten.

9. Endlich ist noch zu bemerken, dass Shakespeare bezüglich der Ausdehnung seiner Schauspiele sich die grösste Freiheit erlaubte. ‚Hamlet' z. B. ist um mehr als die Hälfte länger als ‚die Komödie der Irrungen', ‚Macbeth' merklich kürzer als ‚Heinrich VIII.' ohne den Schlussact. Auch in dieser Form ist letzteres Schauspiel immerhin noch lange genug, um die Zuhörer, wie der Prolog verspricht, „für ihren Schilling in zwei Stunden zu laben." Es lässt sich also auch von dieser Seite ein Bedenken gegen Streichung des letzten Actes nicht einwenden.

10. Nach so manchen vergeblichen Versuchen, die Intention des Dichters in ‚Heinrich VIII.', dessen dominirende Idee zu erforschen, möge es gestattet sein, folgende Gedanken auszusprechen.

Von allen Seiten wird anerkannt, dass das Stück im Hintergrunde sich um die religiöse Frage des XVI. Jahrhunderts, um den Sturz der katholischen Kirche in England und die Einführung des Protestantismus dreht [1]). Wie dieses grosse Ereigniss realisirt worden, schildert Shakespeare mit der Reserve, welche die Zeitumstände ihm auferlegten, in der Katastrophe der Königin Katharina, welche man allenthalben als Repräsentantin des Katholicismus betrachtet [2]). Ihre Verstossung besiegelt den Sturz der katholischen Kirche und in der Vermählung mit der „Lutheranerin" Anna ist die Aufnahme der protestantischen Religion angedeutet. Was liegt nun näher als die Annahme, dass auch die beiden andern Hauptcharaktere, Buckingham und Wolsey, nicht als getrennte historische Tableaux gedacht sind, sondern demselben Zwecke dienen; dass das ganze Stück uns die verschiedenen Factoren vorführen will, durch deren Zusammenwirken der Sturz der katholischen Kirche in England herbeigeführt und das Geheimniss dieses tragischen

1) Vgl. Gervinus 2, 334.

2) „Der reinste, von Shakespeare mit bewusster Vorliebe behandelte Charakter des Stücks, Katharina, klammert sich mit rührender Treue an die sinkende Autorität Roms, deren Untergang für England auch der ihrige ist." Hertzberg, Einl. zu Heinrich VIII. S. 17.

Vorganges uns enthüllt wird? Wir dürften uns nicht wundern, wenn Shakespeare eine solche ächt tragische, aber dornenvolle Aufgabe sich vorgesteckt hätte.

Englands Adel, die Bischöfe, der König, die Staatsbeamten und Richter und zuletzt das Volk — das sind die Factoren, welche bei einem solchen Prozesse in Betracht kommen.

Diese erscheinen denn auch der Reihe nach auf der Bühne. Buckingham's Scene repräsentirt uns den Adel. Ein Theil desselben ist, von dem Beispiele des Königs verführt, durch seine Verschwendung an den Bettelstab gebracht. Nachdem Norfolk mit Begeisterung den Glanz des Festes im Ardethale beschrieben, macht Buckingham die kühle Bemerkung:

O, mancher brach sein Rückgrat, weil ein Landschloss
Er aufgepackt zu dieser grossen Fahrt.

Von dieser Seite war bei einem Religionswechsel kein Widerstand zu erwarten. Mit dem Vermögen war auch der Einfluss dahin. Durch die Aussicht, aus den eingezogenen Kirchengütern die zerrütteten Finanzen aufzubessern, waren solche lockere Gesellen leicht einzufangen. Nicht viel besser verhielt es sich mit einem andern Theile des Adels, der, „behext von fränkischem Schwindel," mit Verachtung der altenglischen Sitte „neue lächerliche, ja unmännliche Moden" mitmacht: „Ihre Kleider haben auch so einen Heidenschnitt; das Christenthum ist völlig abgetragen."

Ein dritter Theil des Adels, durch den „edlen," „gütigen" Buckingham repräsentirt, ist eifersüchtig auf die alten Standesvorrechte bedacht und voll Neid gegen die bürgerliche Grösse eines Wolsey, der, eines Fleischers Sohn, von Buckingham desshalb „der Metzgerhund" genannt, sich durch sein Talent zu der höchsten Ehrenstelle emporgeschwungen. Dieser „Privatzwist" gereicht dem Adel zum Verderben. Wolsey gelingt es, seinen Feind Buckingham durch das Zeugniss der eigenen Hausgenossen zum Falle zu bringen. Vergebens tritt die milde Königin dazwischen, vergebens mahnt sie des Herzogs Grundvoigt, seinen ehemaligen Herrn nicht „aus Groll" wider besseres Wissen zu beschuldigen.

Der König selbst kann Buckingham's Gelehrsamkeit, die hohe Bildung und die glänzende Beredtsamkeit dieses Mannes, „der so vollendet als ein Wunder galt," nicht genug hervor-

heben. Trotzdem wird er als Hochverräther verurtheilt. Schon vorher hatte der König sich unzugänglich für jedes Gnadengesuch erklärt. So fiel „der Rittersitte Spiegel,“ der als Repräsentant von jenen 12 Herzogen und Grafen und 164 Edelleuten gelten kann, die gleich ihm unter dem launenhaften despotischen Regiment dieses Königs zur Richtstätte geschleppt wurden und mit ihrem Blut die Wahrheit besiegelt haben. Buckingham hält sich für unschuldig, „mehr Christensinn nur wünscht er seinen Klägern,“ verzeiht diesen aber von Herzen und stirbt als christlicher Edelmann. Vorher richtet er an seine Gegner die Warnung:

> Doch mögen sie sich nicht des Unheils rühmen,
> Noch Böses aufbaun auf der Grossen Grab!

er nennt sie „Schächer, die ihn verklagt, der Wahrheit baar, die er mit Blut besiegelt, drob sie einst noch ächzen werden.“

Kaum hat jedoch ein bei dem Schauspiel anwesender Edelmann die Befürchtung ausgesprochen, dass diese Hinrichtung „zu viele Flüche“ auf ihre Urheber herabrufe, so weiss ihm sein Nachbar schon „von einem weitern Unheil, — wenn es eintrifft, grösser als dies,“ zu erzählen, von der beabsichtigten Scheidung des Königs von Katharina, worüber „jedes treue Herz weint“ (2, 2).

Wolsey, der Buckingham's Sturz herbeigeführt, wird als Anstifter des drohenden grössern „Unheils“ betrachtet, mit dem der Sturz der katholischen Kirche in England identificirt wird. Aber es kommt der Tag, an dem er selbst als Opfer seiner Intriguen fällt. In seinem Glanze hat er die Pairs missachtet, bald wird er selbst als entblätterter Baum vor ihnen stehen und ihrer Rache als Zielscheibe dienen.

Wolsey kommt in seiner Doppelstellung als „erster Mann im Staate“ und erster Kirchenfürst Englands in Betracht. In dem farbenreichen Bilde, das der Dichter von diesem Charakter entwirft, kämpfen glänzende Züge um den Vorrang mit verderblichen Leidenschaften. Obwohl von niederm Stande, ist der Cardinal doch „schon in der Wiege zur Hoheit angelegt,“ klug, gelehrt, spricht schön und überzeugend, „ist gegen seine Freunde sommermild“ und ein Fürst im Geben. Dafür zeugt die Stiftung der Universitäten von Ipswich und Oxford (4, 2). Aber als Kirchenfürst entspricht er nicht seinem heiligen Amte. Die Kö-

nigin charakterisirt ihn als einen Mann von unbegränzter Ehrgier, „immer doppelzüngig in Wort und Meinung," ohne Mitleid, „es sei denn, dass er wen zu stürzen sann." „Simonie war Recht;" „sein Fleisch war böse; er gab der Geistlichkeit ein schlimmes Beispiel." Der Ehrgeiz bildet sein vorherrschendes Motiv. Von Karl V. erwartet er den erzbischöflichen Sitz zu Toledo und dessen Gunst zur Erlangung der Tiara. Getäuscht in dieser Hoffnung, sucht er in dem König von Frankreich einen Stützpunkt zur Förderung seiner Pläne. Zu diesem Zwecke schliesst er ein Bündniss mit ihm und sucht dasselbe durch eine Heirath des Königs Heinrich VIII. mit der Herzogin von Alençon, der Schwester des Königs Franz, zu befestigen. In der Scheidungsklage erscheint er als Hauptfactor. Ohne Bedenken opfert er seinem Ehrgeiz die Königin, seine Gegnerin, die als besorgte Landesmutter vor Heinrich VIII. ihn in's Angesicht als Anstifter unerhörter Erpressung denuncirt hatte. Er soll die angeblichen Scrupel des Königs über die Giltigkeit seiner ersten Ehe ausgestreut haben; er beruhiget den König und belobt ihn ob seiner widerlichen Scheidungsklage; er unterstützt den schwachmüthigen Cardinal Campejus, der die Königin zu bestimmen sucht, den Fall ganz in des Königs Schutz zu legen, „der liebreich und höchst huldvoll ist." Auf diese Zumuthung, ihr „krankes Recht dem Feind anzuvertrauen," antwortet die Königin den Heuchlern, die vom Priester nicht mehr haben, als den Rock, mit einem Pfui! und schliesst mit der prophetischen Warnung:

Habt Acht, um Gottes Willen habet Acht,
Dass meines Kummers Last nicht auf Euch selbst fällt.

Wolsey hatte nach einer Bemerkung der Königin „mehr seine eigene Ehre im Auge, als seinen heiligen Beruf" und erreichte dennoch nicht sein Ziel. Ohne es zu ahnen, grub er sich und seiner Kirche das Grab. In seinem eigenen Hause, York-Palast, war der Ball, auf dem der König Anna Bullen kennen gelernt, die jetzt Wolsey's Plane durchkreuzt. Dieser will Bullen nicht, „die tückische Lutheranerin." Aber es ist zu spät. Neben ihr taucht noch Cranmer auf, „ein Ketzer, ein Erzketzer," das neue „Orakel des Königs," der letztern „lange schon geheim" mit Lady Anna vermählt hatte, während Wolsey sich noch über die gesetzliche Scheidung von der ersten Ge-

mahlin den Kopf zerbrach. Shakespeare vergisst nicht zu bemerken, dass in demselben York-Palast, wo König Heinrich mit Bullen getanzt, nach Wolsey's Sturz säcularisirt und in Whitehall umgetauft, das Krönungsbanket gefeiert wurde (4, 1). Zu spät kam Wolsey zu der Einsicht:

> Das war das Gewicht,
> Das mich herabzog. Cromwell, o, der König
> Ist mir vorangeeilt. All meinen Ruhm
> Verlor ich durch das eine Weib auf immer.

Die Sinnlichkeit des Königs hat über Wolsey's Talente und Klugheit, die reizende „Lutheranerin" über die bejahrte treue Gattin, die neue Lehre über die Autorität der Kirche den Sieg errungen. Der grösste Theil der Verantwortung fällt auf den ersten Prälaten in England, auf den Cardinal Wolsey, der seinen heiligen Beruf seiner eigenen Ehre, den Dienst der Religion dem Dienste des Königs und dem eigenen Ehrgeiz nachgesetzt, der nur den Rock des Priesters getragen, der wohl die Klugheit der Schlange, doch nicht die christliche Einfalt der Taube besessen. In der Mahnung an Cromwell: „Liebe dich selbst nicht! . . Dein Land, dein Gott, die Wahrheit sei das Ziel, wonach allein du strebst. Fällst du dann, so fällst du als ein heil'ger Martyrer" — bezeichnet er die Stellung, die er selbst hätte einnehmen müssen. Doch für seine Person hat er nicht allen Ruhm verloren; nochmal zeigt sich seine edle Natur, wenigstens nach dem Urtheil Griffith's, des treuesten Freundes der Königin:

> Sein Sturz hat wahres Glück auf ihn gehäuft;
> Denn jetzt, nicht eher, fand er selbst sich wieder
> Und kostete die Segnung, klein zu sein.
> Und gröss're Ehr', als je ein Mensch verleiht,
> Fand er als Greis: Er starb in Gottes Furcht.

Die protestantischen Erklärer Shakespeare's finden diese rasche Bekehrung Wolsey's mehr als sonderbar. Woher „die Möglichkeit dieser urplötzlichen Sinnesänderung?" frägt Kreyssig (1, 432). Nach ihm bleibt die im Drama uns vorgeführte Handlung die Antwort schuldig. Noch weniger begreift Fritz Fritzart diese Sinnesänderung. Ihm erscheint Wolsey „als ein Thor in dem Augenblick, da ihn der Dichter will weise werden lassen." Es gelingt ihm nicht, diesen Vorgang in den Rahmen der orthodoxen Rechtfertigung aus dem Glauben allein

zu fassen, und da er ausser dieser keine andere christliche Bekehrung kennt, so ist ihm diese Partie ein Hauptzeugniss von Shakespeare's „heidnischer Richtung neben dem Evangelium weg [1]).“ Diese Kritik ist nicht berechtiget. Langes Hinschleppen gehört nicht zum Wesen der Gnade [2]). Rasche Uebergänge wie der bei der Bekehrung des Apostels Paulus sind möglich und wirklich und sind daher auch in der Poesie motivirt, zumal bei einem grossartig angelegten Charakter und in Folge einer gewaltigen Katastrophe. Schwachmüthige Seelen bedürfen längerer Bedenkzeit; aber ein Mann wie Wolsey, der die ganze Situation, die Zerstörung aller seiner grossen Pläne und die Eitelkeit seines ganzen Strebens mit einem Blick überschaute, musste entweder sich der Verzweiflung in die Arme werfen, oder als gläubiger Christ, „der auf den Himmel hofft,“ den Gütern, die ihm äusserlich entrissen wurden, zur Sühne für den Missbrauch, den er damit getrieben, auch innerlich mit einem heroischen Willensacte entsagen. Sein „Herz liegt offen vor Gott,“ er bekennt seinen Ehrgeiz, seinen „aufgeblasenen Stolz,“ aber salbungsvolle Schuldbekenntnisse, wie Fritzart sie erwartet, legt er nicht ab. Sie würden dem gedemüthigten Staatsmanne auch nicht wohl anstehen. Für Cromwell und ein Publikum, dem der christliche Gedanke noch nicht abhanden gekommen war, reichte ein Wort hin, um sich Wolsey's innere Stimmung zu verdolmetschen. Er hat die Einsicht des verlorenen Sohnes gewonnen:

> Hätt' ich nur halb so eifrig meinem Gott gedient
> Wie meinem König, hätt' er mich nicht nackt
> Im Alter meinen Feinden preisgegeben!

Diese Verse sind nicht ein „Kabinetsstück der Falschheit [3]),“ sind nicht „die Worte eines verstockten, hochmüthigen Heuchlers [4]).“ Damit steht auch nicht in Widerspruch, dass Wolsey, obwohl gedemüthigt, sich den Beschimpfungen seiner adeligen Widersacher gegenüber nicht wegwirft, ihrer Klagschrift seine Unschuld entgegenstellt und sich auf sein „ruhiges und stilles

---

1) War Shakspeare ein Christ? Heidelberg 1832. S. 12 f. vgl. S. 71.

2) Nescit tarda molimina sancti Spiritus gratia. S. Ambros. lib. 2 in Luc. c. 1.

3) J. Thümmel, Vorträge über Shakespeare-Charaktere 191.

4) Kreyssig 1, 431.

Gewissen" beruft, das der König durch seine Ungnade plötzlich von den Stürmen und Leidenschaften des Ehrgeizes und der Habsucht befreit hat. Davon ist er geheilt, aber desshalb noch lange nicht ein Heiliger. Wolsey ist, wie Shakespeare später berichtet, „in Gottes Furcht" gestorben; hier aber — was oft übersehen wird — wollte der Dichter sein nobles Benehmen bei dem jähen Sturze, dessen strenge Selbstkritik, die als vorbereitende Schritte zu einer völligen Bekehrung gelten können, nicht aber diese selbst schildern. Dazu war auch die Situation nicht geschaffen. Seine Aussöhnung mit Gott hatte er weder in Gegenwart seiner Gegner, noch vor Cromwell zu ordnen.

Den König Heinrich hat der Dichter in erster Linie als offenbaren Heuchler gezeichnet. Im Verkehr mit andern bedauert er, seinem lieben Eheweib, der Königin Katharina, entsagen zu müssen:

> Und doch, Mylord — Gewissen! ach Gewissen,
> Es ist ein zarter Fleck. Ich muss sie lassen. 2, 2.

Nach der ersten Sitzung des Gerichtshofes in Blackfriars, wo über die Ehescheidung verhandelt wurde, wiederholt Heinrich, dass er, sofern die Giltigkeit seiner Ehe bewiesen werde, viel lieber mit der Königin das künftige Erdenloos tragen wolle, „als mit der Schöpfung Musterbild." Aber bei dem ersten Hinderniss, sobald nämlich der Erzbischof nur die Vertagung des Gerichtshofes beantragt, um inzwischen die Zurückziehung der von Katharina eingelegten Berufung an den Papst zu betreiben, lässt ihn der Dichter im Selbstgespräch seine wahren Gedanken verrathen:

> Die träge Schlepperei, die röm'schen Kniffe,
> Ich hasse sie. O komm zurück mein theurer
> Gelehrter Diener Cranmer. Mit dir, weiss ich,
> Kehrt auch mein Trost zurück. 2, 4.

Dieser Trost ist Anna Bullen, die er durch den geschmeidigen Cranmer zu erlangen hofft. Nicht die erste, bereits vor 20 Jahren abgeschlossene Ehe „kam zu nahe seinem Gewissen,"

> Nein, zu nahe wohl
> Kam sein Gewissen einer andern Dame. 2, 2.

Die Erhebung dieser Dame zur Markgräfin von Pembroke und die ihr ausgeworfene Jahresrente beweisen es. Uebrigens hat

der Dichter dieses Heuchelwesen des Königs nicht seiner Quelle, der er sich sonst so treu anschliesst, dem Chronisten Holinshed, entlehnt. Im Gegentheil. „Holinshed schreibt, wie Hertzberg in der Einleitung zu ‚Heinrich VIII.‘ bemerkt, das Verlangen des Königs nach der Ehescheidung lediglich seinen aufrichtigen Gewissensscrupeln zu. Er weiss nichts von einer vorgängigen Neigung zu Anna Bullen, schiebt sogar ängstlich und dadurch seine Parteilichkeit verrathend, jedes Gerücht dieser Art als völlig unbegründet zur Seite. Nach ihm werden die Scrupel des Königs wegen seiner Ehe bereits im J. 1527 rege, die Bekanntschaft mit Anna aber fällt erst in das Jahr 1529 und geraume Zeit nach der Gerichtssitzung in Blackfriars. Shakespeare lässt sich dadurch nicht irre machen. Er will die durchsichtige und gotteslästerliche Heuchelei des elenden Monarchen jeden durchschauen lassen, der Augen hat und sie gebrauchen will. Er verlegt darum Holinshed zum Trotz die Entstehung der sofort in lüsterne Gluth umschlagenden Leidenschaft bereits vor Buckingham's Sturz, d. h. in das Jahr 1521[1]).“ Der Dichter geht noch weiter. Während die beiden Cardinäle über die Giltigkeit oder Ungiltigkeit der ersten Ehe sich berathen, ist Lady Anna

dem König lange schon geheim vermählt, 3, 2.

und Königin Katharina „aus seinem Bett, aus seiner Liebe längst verbannt.“ Den Grund gibt sie selbst mit Einem Worte an: „Ich bin ja alt“ (3, 1).

Historisch ist die Heuchelei des Königs noch augenfälliger. Denn wenn ihm seine erste Ehe trotz der erlangten Dispens Scrupel verursachte, weil Katharina vorher mit dessen Bruder vermählt gewesen, ohne dass jedoch die Ehe vollzogen worden, so hätte die Ehe mit Anna, da Heinrich vorher schon mit Anna's Schwester in unerlaubtem Verkehr gestanden, sein zartes Gewissen aus demselben Grunde noch mehr belästigen müssen. Auch über den wahren Grund der Ehescheidung gibt uns die Geschichte Aufschluss. Der König wollte von Anna nicht lassen, diese war aber entschlossen, sich nicht als Maitresse hinzugeben. Daher auch die geheime Anfrage der Agenten Brian und Vannes bei den gewandtesten römischen Kanonisten, ob der Papst nicht

---

1) Shakespeare's dram. W. redigirt von Ulrici 4, 18 f.

aus Staatsrücksichten einem Fürsten erlauben könne, zwei Frauen zu haben, von denen nur eine öffentlich anerkannt und als Königin behandelt würde.

Dass die Kirche der Sinnlichkeit, Heuchelei und launenhaften Willkür Heinrich's zum Opfer fiel, liegt auf der Hand. In dieser Hinsicht hat Shakespeare als Freund „der Wahrheit“ die unwahren Chronisten, welche den König verherrlichen, bei Seite geschoben und lässt mit naiver Treue die Thatsachen sprechen. „Bemerkenswerth ist es, sagt O. Gildemeister, dass für den Heinrich des Dichters die gedruckten Quellen, die sämmtlich von loyaler und protestantischer Befangenheit getrübt sind, die Umrisse und Farben nicht an die Hand geben. Wie Shakespeare ihn schildert, ein seltsames Gemisch von genusssüchtigem Leichtsinn, sultanischer Launenhaftigkeit, abrupter königlicher Energie, Hartherzigkeit und Gutmüthigkeit, sinnlicher Selbstsucht und fürstlichem Sinn für das Allgemeine, so hat im Grossen und Ganzen auch die unbestochene wissenschaftliche Forschung unserer Tage sein Bild fixirt . . . . Die hervorragende Rolle, welche der Scharfrichter an diesem ‚strahlenden Hofe‘ spielte, wirft einen unheimlichen Schatten über den Glanz der königlichen Lustbarkeiten. Anna Bullen selbst, Thomas More, Cromwell endeten, wie der Herzog von Buckingham, auf dem Schaffot, vier allein von den Personen unseres Stückes, unzähliger anderer nicht zu gedenken. Diese düstern Farben hat Shakespeare allerdings gemildert, aber er hat sie nicht verwischt, wie die Chronisten es thun [1]).“

Wie Shakespeare den von ihm benützten Holinshed desavouirt, ist bereits hervorgehoben. Andere Chronisten gehen noch viel weiter als dieser. Nach Hall ist nicht die verstossene Königin, sondern der König das Opfer. „Man kann dem Himmel nur danken, schreibt er, dass er dem Könige Kraft verlieh, das zarte Band zu zerreissen, das ihn an Katharina knüpfte. Um den Preis dieses schweren Opfers bereicherte sich der König mit neuen Tugenden, die ihn über alle Fürsten erhoben, welche jemals vor ihm in England regierten.“ Selbst Lord Herbert von Cherbury findet in „den regellosesten Handlungen dieses Fürsten einen Charakter von Grösse,“ die „etwas von dem Unendlichen in sich“ hat. Der Puritaner Fox, der Gewährsmann des

1) Vgl. Hager 6, 310.

Dichters des Schlussactes zu Shakespeare's ,Heinrich VIII.', dessen Martyrologium nach dem Willen Elisabeths in allen Zimmern ihres Palastes aufgelegt war, gibt von dem Könige folgende Schilderung: „Ein so guter, so reiner, so tugendhafter, wahrhaft evangelischer Fürst wurde von der göttlichen Vorsehung in die Welt geschickt zur Vertheidigung des Evangeliums. Nur erst, nachdem er vergebens von dem Papste Gerechtigkeit verlangt hatte, nahm er, dazu genöthigt, seine verkannte Sache in die eigene Hand, und nach Gottes Willen dazu bestimmt, die edle Rolle eines neuen Alexander zu übernehmen, durchhieb er diesen gordischen Knoten." Die Lectüre dieser fortgesetzten Geschichtsfälschungen, welche Rio (183—201) übersichtlich zusammen gestellt hat, macht es erst vollkommen klar, warum Shakespeare in dem Prolog zu seinem Drama All is true so oft und mit solchem Nachdruck an die „Wahrheit" appellirt.

Welchen Einfluss aber das Regiment eines solchen Königs auf den Adel, die Richter, das ganze Volk ausgeübt, erhellt aus den Worten Katharina's:

Denkt Ihr,
Es wagt' hier jemand mir zu rathen? Dürfte
Trotz Seiner Hoheit Wunsch mein offener Freund sein?
Und, wär' er tollkühn g'nug, ehrlich zu sein —
Doch leben?

Die Cardinäle Wolsey und Campejus wagen es nicht, dieser Apostrophe zu widersprechen. Der Krönungszug ist eine wahre Schaustellung dieser corrumpirten Gesinnung. Heinrich legt sich eine zweite Frau bei, während man noch über die Ungiltigkeit seiner ersten Ehe verhandelt; Cranmer, ein „Biedermann," der innerlich dem Protestantismus angehört, äusserlich sich als katholischer Bischof gerirt, leistet dem König bei diesem Angriff auf die Monogamie, diesen Angelpunkt des christlichen Eherechtes, durch heimliche Trauung seinen Beistand. Erst nachher versammelt derselbe Cranmer den Gerichtshof zu Dunstable, der einstimmig die Scheidung und die Ungiltigkeit der frühern Ehe ausspricht, aber nicht aus Rechtsgründen, sondern, wie Shakespeare absichtlich hervorhebt, um dem Spruche den Stempel der Nichtigkeit aufzuprägen, „um Nichterscheinens (Katharina's) und der Scrupel willen, die längst der König hegte" (4, 1). Was es mit diesen Scrupeln für eine Bewandtniss habe,

hat der Dichter eingangs angedeutet: „Sein Herz geht einer andern Dame nur zu nah," und für den Zuschauer, der dies etwa vergessen, lässt er beim Krönungszug einen Edelmann beim Anblick von Bullen's „holdseligem Gesichte" sarkastisch ausrufen: „Ich lobe seine (des Königs) Scrupel." In derselben Scene wird der Mangel an Gesinnung, der alle Stände ergriffen, plastisch geschildert. Derselbe Cranmer setzt der vermeintlichen Königin die Krone Eduard's des Bekenners auf und vollzieht die katholischen Krönungsceremonien; zwei andere Bischöfe stehen ihr zur Seite; die Herzogin von Norfolk, „die alte edle Dame," trägt ihr die Schleppe; Barone tragen den Thronhimmel, die Herzöge von Suffolk und Norfolk bekleiden Ehrenämter — kurz die Geistlichkeit, der Adel, die Richter und Beamten documentiren ihren Mangel an Gesinnung und die urtheils- und willenlose Masse geht über die „kranke," „arme" „Prinzessin Wittwe Katharina" zur Tagesordnung über und schliesst sich „in wildem Jubel" dem Beispiel ihrer Führer an.

Auf der Gegenpartei steht nur eine Persönlichkeit rein und edel da bis ans Ende — die Königin Katharina. „Mit beispielloser Freimüthigkeit, sagt Kreyssig, stellt der Dichter des Protestantismus und, wie man behauptet, der Tudors, die Vertreterin der alten Kirche, das Opfer der neuen Zeit und des neuen Herrschergeschlechts, ihren siegreichen Feinden gegenüber. Und zwar — dies ist wohl zu merken — mit ausgesprochener Absicht und klarem Bewusstsein:

> Und unser einzig Hoffen lasst uns bau'n
> Auf güt'ge Nachsicht sanft gestimmter Frau'n.
> Denn eine solche sah'n sie hier.

Diese Worte des Epilogs erheben die unglückliche Katharina ausdrücklich zum Hauptcharakter des Stückes und sie werden durch Anlage und Ausführung ihrer Erscheinung vollkommen bestätigt. Gleich das erste Auftreten der Königin zeigt uns die Menschenfreundin, die Fürsprecherin des gedrückten Volks, die freimüthig-treue Rathgeberin des von selbstsüchtigen Schmeichlern umgarnten Monarchen. Sie allein wagt es, von Wolsey's Erpressungen zu reden und damit grosses Unglück zu wenden; auch für den auf den Tod angeklagten Buckingham erhebt sie muthig ihre Stimme . . . Dem König, den Cardinälen gegenüber erscheint sie ebenso muthig als sanft, ebenso würdevoll

als ergeben [1])." Von ihrem Gemahl verstossen, von den Bischöfen, dem Adel, von ganz England verlassen, beruft sie sich auf ihre treuen Freunde in Spanien und auf den Papst und obwohl diese ihr nicht zu helfen vermögen, schwankt sie doch nicht. „Ihre Seele war schön auf dem Throne geblieben, sagt Gervinus, sie wird noch schöner in der äusseren Herabwürdigung; mit ihrem eigentlichen Feinde und Verderber geht sie versöhnt zu Grabe. Ihre Todesscene hat selbst Johnson über irgend etwas in Shakespeare's, ja selbst über irgend eine Scene aller andern Dichter hinausgestellt [2])." Aber auf die Frauenwürde und das königliche Anrecht hat sie niemals verzichtet und deren Anerkennung bis zum Tode von ihrer Umgebung gefordert. Dies gereicht ihrem Charakter nicht zum Vorwurf, sondern zur Ehre. Vor ihrem Gewissen und vor dem Himmel, wo „ein Richter sitzt, den nie ein Fürst besticht" (3, 1), war sie die Gattin Heinrich's, die Königin Englands, mochte auch ganz England dagegen protestiren. Dieses Recht, das christliche Eherecht, hat sie gewahrt bis zum letzten Athemzuge; in dessen Vertheidigung ist sie gefallen und mit ihr die katholische Kirche in England.

Ausser der Königin wird noch eine andere eminent katholische Persönlichkeit, Thomas More, Wolsey's Nachfolger in der Kanzlerwürde, erwähnt. Die englischen Chronisten sind diesem edlen Manne nicht hold. Der Puritaner Fox überliefert ihn der ewigen Verdammung. Hall, der Geschichtschreiber der Regierung Heinrich VIII., erzählt dessen Hinrichtung mit gefühlloser Härte und ist im Zweifel, ob er ihn eher „einen thörichten Weisen oder einen weisen Thoren" nennen soll. Selbst Holinshed urtheilt nicht viel besser. „Gott, sagt er, hatte über diesen Mann seine Segnungen in Fülle ausgegossen, indem er ihm die Gabe der Beredtsamkeit, der Weisheit und der Wissenschaft in reichlichstem Masse verlieh; aber nachdem einmal die göttliche Gnade sich von ihm abgewendet hatte, so wusste er von allen diesen Gaben, ja überhaupt von seiner Vernunft keinen angemessenen Gebrauch mehr zu machen [3])." Shakespeare desavouirt auch hier seinen Gewährsmann, dem er sonst so gern folgt.

Kaum hat Wolsey seinen Sturz und den Namen erfahren

1) Vorles. 1, 436 f.
2) Shakespeare 2, 351.
3) Vgl. Rio 209 f.

(3, 2), auf dessen Träger seine Kanzlerwürde übergehen sollte, so offenbart der von seinem Ehrgeiz geheilte Mann einen noblen Zug einer gefallenen Grösse. Statt kleinliche Missgunst zu zeigen, findet er nur Worte des Wohlwollens:

Etwas plötzlich.
Doch ein gelehrter Mann. Mag lang' er bleiben
In seiner Hoheit Gunst, das Recht verwalten
Nach Wahrheit und Gewissen, dass sein Staub,
Wenn nach vollbrachtem Lauf er ruht in Frieden,
Ein Grabmal in der Waisen Thränen finde.

Mit diesen Worten feiert Shakespeare den Grabhügel dieses edelsten Opfers der königlichen Willkür. Mit Recht bemerkt Hertzberg: „Selbst die sichtliche Wärme, mit welcher Thomas More, von einer spätern Zeit als Märtyer des katholischen Glaubens betrachtet, unserm Mitgefühl empfohlen wird, breitet einen milden und versöhnenden Glanz um die Kirche, deren treuer Anhänger er war [1].“ Der Dichter ist der „spätern Zeit“ vorausgeeilt und hat ihn schon damals mit den Katholiken „als Märtyrer der katholischen Kirche“ betrachtet.

Das ist der Inhalt dieses Stückes mit religiösem Hintergrunde. Es werden der Reihe nach die Factoren auf die Bühne gebracht, deren Zusammenwirken den Untergang der katholischen Kirche in England herbeigeführt hat [2]). Diese grosse historische Tragödie wollte Shakespeare seinem Volke in schlichter Treue (All is true) vor Augen stellen. Die freimüthige Apologie der Königin Katharina ist eine Apologie ihrer Kirche, wie sie ein „Dichter des Protestantismus“ nie und nimmer hätte schreiben mögen. Die unter Jacob I. fortgesetzten Verfolgungen der Katholiken mochten ihn, den Dichter der Milde und Gnade, bestimmt haben, die obsiegende Majorität zu heilsamer Selbstprüfung einzuladen, um sie durch solche Erwägungen für Mässigung und Milde gegen die unterlegenen katholischen Mitbürger geneigter zu machen.

Der Verfasser des 5. Actes hat sich mit dem Untergange der katholischen Kirche in England, die Shakespeare's Muse klagend besungen, nicht begnügt, sondern noch den Triumph des Protestantismus beigefügt. Das ist historisch vollkommen berechtiget, aber der Dichter konnte diese zweite Grundidee

---

1) Einleit. zu Heinrich VIII. S. 17.

2) Vgl. Kreyssig, Vorles. 1, 416.

nicht anfügen, ohne die Einheit seines Kunstwerkes und dessen idealen Inhalt zu zerstören. Denn „wo der Schluss, wie hier, gegen Anfang und Mitte in so schroffem, vernichtendem Widerspruche steht, da kann es keine Grundidee, kein Ganzes geben [1]." Die Annahme, dass Shakespeare sich habe bestimmen lassen, sein eigenes Kunstwerk durch den angeflickten 5. Act zu zerstören, um es bühnengerecht zu machen, ist ohne zwingende Gründe nicht zuzulassen. Solche Gründe liegen nicht vor. Alles spricht vielmehr dafür, dass der Schlussact von fremder Hand beigefügt wurde [2]. In diesem Falle ist aber Shakespeare's Tragödie ein mit grösstem Freimuth niedergeschriebenes Verdict über das englische Schisma und eine offenbare Apologie der katholischen Kirche.

1) Ulrici, Shakespeare's dram. Kunst 714.

2) Spedding und Hickson halten die Schlosshofscene, Cranmer's Prophezeiungen, wie die ganze Schlussscene für ein Werk Fletcher's. Selbst K. Elze erklärt, die von englischen und deutschen Kritikern aufgestellte Ansicht, dass eine zweite Hand an dem Stücke thätig gewesen sei, verdiene durchaus nicht, verächtlich bei Seite geschoben zu werden. Jahrbuch 9, 85. Vgl. E. Dowden, Shakspere 309.

## Zum Schlusse

wollen wir die Hauptgründe für die Annahme, Shakespeare sei Katholik gewesen, noch kurz zusammenfassen.

Ueber Shakespeare's Familie und seine eigene Persönlichkeit sind uns äusserst wenige Nachrichten überliefert.

Dass dessen Eltern der katholischen Kirche treu geblieben und ihre Kinder katholisch erzogen haben, ohne sich jedoch unnöthiger Weise zu exponiren — diese Annahme bietet, wie wir gesehen, den Schlüssel zur Erklärung gewisser historischer Thatsachen, die sonst räthselhaft erscheinen.

Ueber das religiöse Bekenntniss des Dichters selbst besitzen wir nur ein einziges directes Zeugniss von einem Manne, der sich noch bei den Zeitgenossen Shakespeare's und in Stratford selbst erkundigen konnte und aller Wahrscheinlichkeit nach auch erkundiget hat. Dieses Zeugniss lautet klipp und klar: He dyed a papist.

Anderseits wird geltend gemacht, William sei in der protestantischen Kirche getauft, er selbst habe als Bräutigam bei dem protestantischen Bischof um Proclamationsdispens nachsuchen lassen, während man nach einer protestantischen Trauung vergebens geforscht hat; er habe ferner seine eigenen Kinder in derselben Trinitatiskirche in Stratford taufen lassen, wo er seine eigene Begräbnissstätte gefunden. Unter andern Umständen wären diese Thatsachen allerdings beweisend; in der durch die englischen Religionswirren geschaffenen Nothlage ist aber die Annahme zulässig, dass die Katholiken, denen der Verkehr mit katholischen Geistlichen unmöglich war, in vielen Fällen nothgedrungen zu den vom Staate allein zugelassenen Geistlichen ihre Zuflucht nahmen, die anfangs selbst noch vielfach über ihre Stellung im Unklaren waren und die höchste geistliche Gerichtsbarkeit des Königs Heinrich VIII. nur unter der Clausel anerkannt hatten: „soweit es das Gesetz Christi erlaubt."

Immerhin wird man aber zugeben müssen, dass aus dem spärlich fliessenden historischen Material allein die Streitfrage nicht zu lösen ist. Um so bedeutungsvoller sind daher die vielfachen in Shakespeare's Werken enthaltenen Beweismomente.

Vor allem erhebt sich die Frage: Wie will man sich das merkwürdige Verhalten des Dichters bezüglich der zahlreichen Repräsentanten der Diener der verschiedenen Kirchen erklären, wenn derselbe Protestant gewesen? In den Historien wie in den freien Schöpfungen seines Dichtergenius wird die katholische, insbesondere die Ordensgeistlichkeit, ohne jegliche Ausnahme mit Achtung und Ehrerbietung behandelt, einzelne Persönlichkeiten werden sogar mit offenbarer Vorliebe idealisirt. Ebenso die Klosterfrauen. Dagegen gibt derselbe Dramatiker seine protestantischen Geistlichen dem Spotte seiner Zuhörer preis.

Gegen die Puritaner, die entschiedenen Protestanten Englands, führt er eine consequente Polemik, während er an der katholischen Kirche nicht das Mindeste zu tadeln findet.

Das Dogma der letztern liegt ihm klar vor Augen, deren religiöse Einrichtungen verfolgt er bis auf die fernsten Einzelnheiten und weiss davon jederzeit die richtige Anwendung zu machen, ohne sich jemals einen Verstoss zu Schulden kommen zu lassen. Wo hat Shakespeare diese genauen positiven Kenntnisse sich angeeignet, wenn er sie nicht mit der Muttermilch eingesogen hat?

Seine Ansichten über Bibel und Tradition, Willensfreiheit und Gewissen, sein ganzes Moralsystem, seine Lehre von der Bekehrung und Rechtfertigung des Christen im Leben und auf dem Todesbette hat er dem katholischen Katechismus, der tridentinischen Glaubenslehre entnommen; dagegen setzt er sich durch all das in evidenten Widerspruch mit Luther und Calvin und den 39 Artikeln der englischen Hochkirche. Gegen dieselbe anglikanische Glaubensregel nimmt er das Fegfeuer, die Heiligenverehrung, die katholische Ascese und Gebetsweise etc. entschieden in Schutz.

Durch dieses Verhalten steht er in schroffem Gegensatz zu den protestantischen Bühnendichtern seiner Zeit, die, wenn sie das religiöse Gebiet der katholischen Kirche betreten, durch Mangel an Kenntniss und oppositionellen Geist sich als Protestanten ausweisen.

Unsere Gegner berufen sich auf ‚König Johann' und ‚Hein-

rich VIII.' Mit Unrecht. Aus dem alten katholikenfeindlichen Stück ‚König Johann' hat Shakespeare von Zeile zu Zeile alles und jedes ausgemerzt, was den Katholiken verletzt. Gleichzeitig hat er in ‚Heinrich V.' sich einen mittelalterlichen Lieblingshelden geschaffen und dessen durch und durch katholische Frömmigkeit, die bei unsern Gegnern Anstoss erregt, im Unterschiede von dem ältern Stücke ganz in den Vordergrund gestellt.

In ‚Heinrich VIII.' bricht er, abweichend von allen Quellen, über den Vater des anglikanischen Schismas den Stab und feiert in der idealen Erscheinung der Königin Katharina die katholische Kirche in einer Weise, dass man es für nöthig gefunden hat, um das Stück für das protestantische England bühnengerecht zu machen, einen Schlussact anzuflicken, der jene Verherrlichung der katholischen Kirche allerdings paralisirt, mit dem Ganzen aber in schreiender Disharmonie steht. Hier wird der Königin Elisabeth, der Begründerin des englischen Protestantismus, und selbst dem untüchtigen König Jacob I. mit vollen Händen Weihrauch gestreut, während doch Shakespeare allein von allen zeitgenössischen Dichtern Englands solcher Lobhudeleien sich gänzlich enthielt und selbst nicht durch die öffentliche Aufforderung Henry Chettle's sich bewegen liess, eine Trauerhymne auf Elisabeths Tod zu dichten.

Alle diese Momente sprechen für Chateaubriand's Satz: Shakespeare, s'il était quelque chose, était catholique. Unmöglich kann man ihn nach seinen Schriften für einen Lutheraner oder Calviner, auch nicht für einen Anhänger der englischen Hochkirche, noch weniger für einen Puritaner halten. Die Gegner haben sich daher gezwungen gesehen, um ihn nicht als Katholiken gelten zu lassen, ihn als Confessionslosen zu betrachten und den modernen Humanisten beizuzählen, d. h. den objectivsten Dichter zum subjectivsten Denker zu machen und den erhabenen christlichen Gehalt seiner Dichtungen zum poetischen Apparat, zu glänzendem Phrasenklingel herabzudrücken, mit dem es dem Verfasser nicht recht ernst gewesen.

Shakespeare, der niemals eine Universität oder höhere Lehranstalt besucht hat, ist weder der Jünger einer Philosophenschule, noch der Erfinder eines eigenen philosophischen Systems oder einer eigenen religiösen Richtung. In seinen Werken findet man keine Spur von subjectivem Speculiren. Er ist

durchaus nicht der Mann, der, seiner Zeit vorauseilend, das sog. Humanitätsprincip und deistischen Indifferentismus cultivirt hat. Er spottet wiederholt über die Männer der Aufklärung, denen das Uebernatürliche ein überwundener Standpunkt ist. Er kennt keine andere Philosophie und Weisheit, als die in der vernünftigen Anlage des Menschen gelegenen Grundprincipien der Wahrheit, deren Centralpunkte durch den christlichen Katechismus Gemeingut aller geworden sind und von den Träumereien der Idealisten und Pantheisten ebenso weit abstehen, als der lebendige Gott von dem Wahngebilde, dem diese modernen Philosopheme den Namen Gottes beilegen.

Shakespeare ist nicht „der Begründer einer neuen Aera der Emancipation des menschlichen Geistes von einer verknöcherten Orthodoxie," er ist nicht „der Herold des modernen Fortschrittes." Nicht nur mit einem Fusse, sondern mit seinem ganzen Sinnen und Dichten steht er noch im Mittelalter. Er hat nicht eine neue Epoche eingeleitet, sondern er bildet den Abschluss der vorhergegangenen; in seinen Dichtungen hat „die poetische Kraft und Herrlichkeit des Mittelalters den Gipfelpunkt erreicht, um dann für die Dauer von Jahrhunderten zu verschwinden." Demnach haben wir „in seiner Erscheinung nicht das Schauspiel eines Sonnenaufganges, sondern das, in diesem Falle übrigens nicht minder glänzende, eines Sonnenunterganges zu bewundern [1])."

Das Mittelalter ist ihm nicht eine Zeit der Finsterniss und Barbarei, sondern eine Zeit, in der Gutes und Böses nebeneinander, nicht in krüppelhafter Schwäche, sondern in üppiger Vollkraft aufgesprossen; eine Zeit, welche die Helden seiner Historien mit ihren Grossthaten ausgefüllt.

Mit Vorliebe bewegt sich seine Muse in katholischen Zeiten und Landen. Für die freien Schöpfungen ihrer Phantasie sucht sie in Frankreich, auf dem Ardennengebirg, in Navarra, in Wien, vor allem in den italienischen Städten, in Mailand, Verona, Venedig, Padua, Florenz, Rom, Neapel, Messina, Syrakus, je einmal in Ephesus und Illyrien einen geeigneten Schauplatz. Nach England hat er kein einziges seiner Phantasiestücke verlegt; denn für ‚Die lustigen Weiber von Windsor' war ihm

---

1) Dr. Aug. Reichensperger's Schrift über William Shakespeare im Frankfurter Broschürenverein Bd. 7 S. 198 f.

die Wahl des Schauplatzes nicht freigestellt, sondern durch Sir Falstaff von selbst gegeben. In den drei Märchendramen werden wir nach Sicilien und Böhmen, nach Athen oder auf eine Insel versetzt. Für die Stücke aus dem klassischen Alterthum war der Schauplatz durch den Stoff, für Macbeth und die dem Sagenkreise entlehnten Dramen (Cymbelin, Lear, Hamlet) durch den englischen Chronisten Holinshed und durch den Dänen Saxo Grammatikus angewiesen. Man hat in dem Umstand, dass der glaubensschwache Hamlet in Wittenberg studirt, einen protestantischen Anklang finden wollen. Die Wahl dieser Universitätsstadt ist aber weniger auf Luther's, als auf Marlowe's Rechnung zu setzen, der in seinem ‚Faust' schon vor Shakespeare das englische Publikum mit der Universität Wittenberg vertraut gemacht hatte.

Wer alle diese Momente, die sich erschöpfend kaum darstellen lassen, zusammenfasst, wird es erklärlich finden, dass der Katholik in dem britischen Dichterfürsten einen Religionsverwandten erblickt und ihn jener auserwählten Schaar katholischer Dichter, einem Camoens, Cervantes, de Vega, Calderon zur Seite stellt, die fast alle gleichzeitig mit ihm in Portugal und Spanien geblüht haben.

Seine objective Sicherheit im Urtheil, sein unerbittliches Richteramt, das eine unfehlbare Autorität, nicht subjectives Schwanken zur Unterlage hat; dann wieder der unübertreffliche Humor, durch den er als letzter Repräsentant des lustigen Alt-England erscheint, sein universeller Geist, der den ganzen Menschen und alle Menschen zu fassen und zu charakterisiren versteht; dieser farbenreiche Dichter, der mit den Fittichen seiner himmelanstrebenden Phantasie blitzschnell alle Reiche des Seins streift und eine Lebensfülle in sich birgt, dass ihm oft Eine Haupthandlung nicht ausreicht, um den Reichthum der Ideen, die ihm gleichzeitig durch den Kopf wirbeln, zum Ausdruck zu bringen, sondern zwei, selbst drei sich ergänzende Actionen nebeneinander verlaufen lässt — erinnert den Katholiken unwillkürlich an seine Kirche, die sich die katholische nennt und sich rühmt, den ganzen Reichthum der Weisheit des Welterlösers in sich aufgenommen zu haben, den Menschen in seiner Totalität zu erfassen und für alle Zeiten und Völker bestimmt zu sein; er erinnert den Katholiken an die alles vergeistigende Schwungkraft seiner Kirche, die in ihren himmelanstrebenden

Domen symbolisirt ist, an den weitverzweigten und doch so einheitlichen Aufbau ihrer Dogmatik und Moral, an die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in ihrem Gottesdienste, ihren Festen, ihren Einrichtungen und Schöpfungen, an die zahllose Menge ihrer Märtyer und Heiligen. Der Katholik fühlt sich heimisch in dem Garten der Shakespeare'schen Poesie. Die mächtigen Bäume, die feinen Zierpflanzen, der Blüthenschmuck, die Blumenpracht, welche der süsse Schwan vom Avon hervorgezaubert, kommen ihm so bekannt vor, als hätte er sie schon längst in dem Garten seiner eigenen Kirche gesehen und lieb gewonnen. Der Katholik findet sich in Shakespeare's Ideengang allenthalben von selbst zurecht. Fremdartiges stösst ihm nicht auf, setzt ihn nicht in Verlegenheit wie den protestantischen Leser oder den Anhänger moderner Geistesrichtung.

Umgekehrt kommt es keinem Erklärer der Poesien Shakespeare's in den Sinn, zu behaupten, dieser die Totalität repräsentirende Dichter habe seine Weltanschauung aus dem einseitigen System eines Luther oder aus den düstern Lehrbegriffen Calvin's geschöpft oder auch nur mit seinem unendlichen Reichthum sich darin zurecht finden können. Durch ihre übertriebenen Ansichten von der Erbsünde und deren Folgen, durch ihre Leugnung der freien Selbstbestimmung des Menschenwillens, durch ihre Lehre von einer doppelten Prädestination, von der Rechtfertigung aus dem Glauben allein, durch ihre Polemik gegen die Verdienstlichkeit der guten Werke haben beide die Würde der menschlichen Natur verkümmert, die Erfüllung des Gesetzes für unmöglich erklärt, die guten Werke zurückgedrängt, das ideale Streben nach evangelischer Vollkommenheit für eitle hochmüthige Anmassung erklärt, Kloster und Ascese verachtet, den Opferaltar umgestürzt, den Gottesdienst auf die Predigt und einige Lieder beschränkt, das Beispiel der Heiligen bei Seite geschoben, ihre Bilder zerstört und an den kahlen Mauern ihrer Tempel ihr Genügen gefunden. Mit dem Opfer wurde das Priesterthum, die sichtbare Kirche und deren Autorität, die lebendige Ueberlieferung des Glaubens und der Zusammenhang mit der Vergangenheit bis zurück auf die Zeit der Apostel unterbrochen und die christliche Lehre der Willkür der freien Forschung in der Bibel und dem subjectiven Ermessen preisgegeben. Dieses einseitige Negiren hat dann zu einer nüchternen Verstandesmässigkeit ohne Mark und Saft, zu einem kalten We-

sen geführt, das von Shakespeare's Geist und Wesen absticht wie ein eisiger Wintertag von einem sonnigen Frühlingsmorgen.

Freilich denkt die Mehrzahl unserer Gegner, wenn von der katholischen Kirche die Rede ist, nur noch an ein durch ihr Alter zwar ehrwürdiges, aber längst baufälliges Erbstück, an ein verknöchertes System ohne Leben und Bewegung, an einen nur durch äusserliche Bande zusammen gehaltenen Verein von Kleingeistern, die sich am Gängelbande sinnenfälligen Aberglaubens führen lassen. Von solchem Vorurtheil befangen, können sie Shakespeare unmöglich für einen Katholiken halten. Unserm Dichter ist aber eine solche Vorstellung gänzlich fremd. Ihm erscheint die katholische Kirche als Geist und Leben, als göttliches Werk in der Menschheit, dem er seine Ideale entlehnt. Sie ist ihm die Trägerin des christlichen Gedankens, dem er seine Weisheit verdankt, der ihm Licht und Stab gewesen bis zum letzten Athemzuge.

---

